

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ**

**ALESSANDRO BARBOSA**

**METAPOESIA E MEMÓRIA NOS TRÊS PRIMEIROS LIVROS DE  
MANOEL DE BARROS**

**CURITIBA  
2010**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ**

**ALESSANDRO BARBOSA**

**METAPOESIA E MEMÓRIA NOS TRÊS PRIMEIROS LIVROS DE  
MANOEL DE BARROS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Área de Estudos Literários, da Universidade Federal do Paraná, como requisito à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Fernando C. Gil

**CURITIBA  
2010**



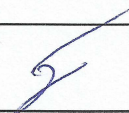
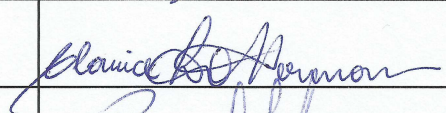
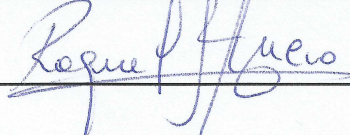
## PARECER

Defesa de dissertação do mestrando ALESSANDRO BARBOSA para obtenção do título de **Mestre em Letras**.


Os abaixo assinados FERNANDO CERISARA GIL, CLARICE LOTTERMANN e RAQUEL ILLESCAS BUENO arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“Metapoesia e memória nos três primeiros livros de Manoel de Barros”

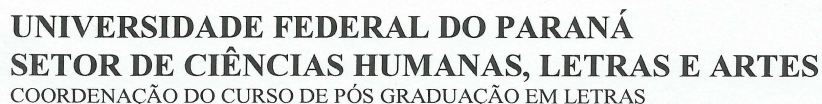
Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
FERNANDO CERISARA GIL		Aprovado
CLARICE LOTTERMANN		Aprovado
RAQUEL ILLESCAS BUENO		APROVADO

Curitiba, 18 de março de 2010


  
Prof.ª Dr.ª Maria José Foltran  
Coordenadora





  
Dr. Fernando Cerisara Gil

*Clarice Lottermann*  
Dr.<sup>a</sup> Clarice Lottermann

  
Dr.<sup>a</sup> Raquel Illescas Bueno

Alessandro Barbosa



## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar, agradeço a meus pais: Antonio Francisco Barbosa Neto e Lourdes do Carmo Albuquerque Barbosa. Sou grato a toda a família, principalmente aos irmãos, pelos inúmeros incentivos que me ajudaram a encarar e concluir esta empreitada. Dentre os irmãos, quero registrar um agradecimento especial à Ana Lucia Barbosa Kakimori, que foi aquela que mais me incentivou nos estudos (ainda na fase do Primário) me obrigando a estudar quando eu só queria brincar com os amigos e jogar bola na rua. Obrigado pelas cobranças, o mundo perdeu um excelente jogador de futebol, mas, em contrapartida, ganhou um acadêmico, de modo que as coisas ficam equilibradas, com relevante prejuízo para minha renda.

Agradeço ao orientador Fernando Cerisara Gil, pelas sugestões sempre pertinentes ao longo do trabalho e aos professores da UFPR com os quais tive um contato maior e que, direta ou indiretamente, auxiliaram na confecção desta dissertação: Marilene Weinhardt, Paulo Soethe, Raquel Illescas Bueno e Regina Przybycien, professores dos quais fui aluno durante os anos de mestrado. Ao professor Luís Bueno, meu agradecimento pela leitura e sugestões de minha embrionária dissertação na Semana de Teses e Dissertações da UFPR do ano de 2008. Suas considerações foram de grande valia para a sequência do trabalho.

Agradeço aos professores que participaram da banca de qualificação e cujas críticas foram produtivas e indispensáveis: Marcelo Sandmann e Mauricio Mendonça Cardozo. A este último um agradecimento especial, pelo zelo com o qual fez a leitura e pelo apuro de suas críticas pontuais.

Aos professores de Literatura da Unioeste de Marechal Candido Rondon, no período da graduação, com os quais tive o prazer de estudar, meu muito obrigado: Antonio Donizeti da Cruz, Izabel Cristina Souza Gimenez, Maria Beatriz Zanchet e Rita das Graças Felix Fortes. Um agradecimento especial à professora Maria Beatriz, a Bea, como é carinhosamente chamada, pelo incentivo na graduação para que continuasse a carreira acadêmica, obrigado Bea!

Obrigado à professora Roselene de Fatima Coito, que, apesar de não atuar diretamente na área de Literatura é uma apreciadora da arte e muito me incentivou a encarar uma pós-graduação.

Aos amigos de Guaíra e aos membros do Sarau Personalidades, principalmente aos mais chegados em Literatura, meus agradecimentos: Cleiterson Augusto de Castro (meu afilhado), Cristian E. Aguazo, Fábio Roberto Valente, Harrison Bourguignon, Jéssica

de Lima, Lara Frutos González, Patrícia A. Souza e Raoni Martins. Dentre eles, destaco o brother poeta Cristian, com quem tive várias conversas acerca de literatura, principalmente poesia, e a Lara Frutos González que muito me auxiliou no período de confecção do projeto e do processo seletivo.

De Curitiba, agradeço aos colegas e amigos: Ariane Azambuja, Assionara Souza, Bruno Garcia, Ewerton de Sá Kavinski, Fabiano Vianna, Joseane Prezotto, Leonardo Salgado Pires, Naíra Frutos González, Otto Leopoldo Winck, Paola Souza, Rafael Balen e Raquel Deliberali. Um agradecimento especial ao colega, amigo e camarada José Augusto Ramos Polak, companheiro de travessia do mestrado, com quem compartilhei ideias e cachaças nos bares dos arredores da universidade, bem como cafés e tisanas na cantina do prédio da reitoria da UFPR. Valeu irmão!

Obrigado aos funcionários da Secretaria de Pós-graduação, Odair e Ernani.

À CAPES, meu agradecimento à bolsa de pesquisa.

*Com seus pássaros  
ou a lembrança de seus pássaros  
com seus filhos  
ou a lembrança de seus filhos  
com seu povo  
ou a lembrança de seu povo  
todos emigram (...)*

*(...) Para dentro de si  
ou para todos, para sempre  
todos emigram (...)*

Fragmento do poema "Canto dos emigrantes" de Adalberto da Cunha Melo



## RESUMO

Neste trabalho analiso os três primeiros livros de Manoel de Barros. Procuro refletir sobre as especificidades de cada um deles partindo dos elementos recorrentes nestes três trabalhos e na obra poética do artista pantaneiro. Dentre os caracteres que se destacam na escrita de Manoel de Barros, privilegio na análise aqueles ligados à escrita autobiográfica, confessional, memorialista; a questão nuclear da vivência e da experiência - considerada sob a perspectiva do acúmulo de conhecimento de base individual e coletiva - e a escrita metaliterária que perpassa toda a sua obra e a singulariza no seu sentido de busca por um percurso literário. Imbricadas a esta última característica (a metaliterária) delineiam-se outras nuances de sua obra: o teor autocrítico e afirmativo de sua escrita, evidente pelas aproximações e distanciamentos de escritores, obras e movimentos literários. Considero, como elemento subjacente à análise, a importância invulgar da obra deste poeta para o entendimento da cultura artística pós-Movimento Modernista no Brasil. Esta convicção deve-se tanto pela longevidade da obra quanto pela sua natureza autorreflexiva. Pretendo destacar a série de tensões culturais, artísticas e críticas que a obra evidencia pelo fato de inscrever-se como produto que, embora autônomo, constitui-se a partir de um legado. Encaro a obra de Manoel de Barros como privilegiada para a percepção da sempre clássica e contemporânea relação dialética entre tradição e modernidade.

Palavras-chave: poesia; autobiografia; experiência; metaliteratura

## ABSTRACT

In this work I analyze the first three books of Manoel de Barros. I try to consider on the specific characteristics of each one of them about the recurrent elements in these three works and in the poetic work of the *pantaneiro* artist. Among the characters that stand out in the writing of Manoel de Barros, I privilege the analysis of those linked to the autobiographical, confessional and memorialistic writing; the nuclear subject of the existence and of the experience - considered under the perspective of the accumulation of knowledge of individual and collective base - and the metaliterary writing that is present in his whole work and that makes it single in the search of literary paths. Related to this last characteristic (metaliterature), other nuances of his writing are delineated: the self-critical and affirmative tone of his writing, which become evident by the similarities and differences of his writing in relation to other writers, works and literary movements. I consider, as underlying element to the analysis, the importance of this poet's work for the understanding of the artistic culture after the Modernist movement in Brazil. This conviction is due to the longevity of the work as for its own self-reflexive nature. I intend to highlight also, the series of cultural, artistic and critical tensions that the work evidences for the fact of the product, although autonomous, is constituted as part of a legacy. I consider the work of Manoel de Barros as privileged for the perception of the classic and contemporary dialectic relationship among tradition/modernity.

Keywords: poetry; autobiography; experience; metaliterature

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>01</b>
<b>1 - POESIA E REALIDADE, POESIA X REALIDADE? (ALGUNS CONCEITOS) .....</b>	<b>05</b>
1.1 - O NARRADOR DES/ENCANTADO .....	10
1.2 - A MEMÓRIA PRODUCENTE .....	15
1.3 - A AUTORREFERENCIALIDADE .....	17
<b>2 - ALGUMAS RECEPÇÕES DA OBRA DE MANOEL DE BARROS .....</b>	<b>19</b>
<b>3 - POEMAS CONCEBIDOS SEM PECADO: DE METAPOESIA À METAPOESIA .....</b>	<b>26</b>
3.1 - “OS OUTROS; O MELHOR DE MIM SOU ELES” .....	44
3.2 - DE METAPOESIA À METAPOESIA .....	52
<b>4 - <i>FACE IMÓVEL</i>: ANGÚSTIA E PERPLEXIDADE .....</b>	<b>60</b>
<b>5 - POESIAS, TRIBUTOS À MUSA .....</b>	<b>71</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>98</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>104</b>



## INTRODUÇÃO

*Venho de nobres que empobreceram.  
Restou-me por fortuna a soberbia.  
Com esta doença de grandezas:  
Hei de monumentar os insetos!  
(Cristo monumentou a Humildade quando beijou os  
pés dos seus discípulos.  
São Francisco monumentou as aves.  
Vieira, os peixes.  
Shakespeare, o Amor, a Dúvida, os tolos.  
Charles Chaplin monumentou os vagabundos)  
Com esta mania de grandeza;  
Hei de monumentar as pobres coisas do chão mijadas  
de orvalho.*

Manoel de Barros, poema “13” do *Livro sobre nada*.

*A memória é uma ilha de edição.*

Fragmento do poema “Carta aberta a John Ashbery” de Wally Salomão

Dentre as diversas características da poesia de Manoel de Barros, pretendo me ater àquelas que se sobressaem ao longo de sua vasta produção e notadamente nos seus três primeiros livros. A poesia de Manoel de Barros tem uma relação com a vivência e, portanto, com os aspectos experienciais do seu autor. Os demais caracteres abordados nesta dissertação orbitarão em torno desta constatação. Assim sendo, os elementos que destaco - e que se destacaram nas minhas leituras dos livros de Barros - possuem íntima relação entre si e são vislumbrados como indissociáveis do projeto poético do escritor mato-grossense. Os elementos aos quais me refiro são: a vivência e a experiência narradas, o teor autobiográfico e memorialista de seus escritos e, principalmente, a sua escrita autorreflexiva. Todos estes elementos estão correlacionados e são de importância capital para se compreender o projeto literário de Barros.

O que tentarei demonstrar ao longo deste trabalho é a recorrência temática e estética de caracteres relevantes da poesia de Manoel de Barros e os seus possíveis significados, bem como analisar a especificidade observada em um cantar que se contém ou se expande numa poesia ora preponderantemente autobiográfica e, portanto, confessional, episódica, e de certa forma, restrita<sup>1</sup>; ora mais expansiva e

<sup>1</sup> Deve-se levar em conta que em literatura, mesmo o cantar uma saga pessoal constantemente extrapola o limite estrito de uma narrativa intimista e, comumente, atinge dimensões nas quais se pode observar significados profundos de alcance histórico e social. Portanto, há que se relativizar esse caráter “restrito” e pensá-lo em contraposição a uma poesia de teor explicitamente social. Mesmo a escrita egotista de Barros evidencia aspectos que transcendem o meramente subjetivo.

representativa de uma problemática mais generalizadora e englobante em um sentido social. Esta segunda característica apontada é ditada por um momento histórico específico e será exposta no capítulo 4, quando da análise do segundo livro de Manoel de Barros.

A homogeneidade da poesia de Manoel de Barros demonstra uma coerência da sua obra e uma intensa preocupação em definir uma dicção peculiar, o que evidencia alguns aspectos que pretendo demonstrar nesta dissertação: um deles diz respeito à preocupação em refletir sobre o fazer poético. Esses três livros de caráter autobiográfico investem, preponderantemente, no cantar a saga do surgimento de um vate e, principalmente, na tentativa de autoafirmação poética. Estes elementos estão presentes no texto de Barros de uma forma explícita: no próprio status reminiscente da narrativa, que, através da faculdade memorialista tipicamente seletiva, investe no cantar sua saga privilegiando o desvelar da sua gênese e evolução poéticas. Este movimento autoafirmativo se dá, ora por uma filiação positiva do poeta a uma perspectiva compositiva e estética - notadamente modernista - ora negativamente, através da recusa de uma determinada forma de poetizar, conforme implícito nas críticas aos modelos estéreis de uma escrita acadêmica anacrônica que tentaria cristalizar uma concepção do bom versejar ligada aos modelos românticos e parnasianos<sup>2</sup>. Esta espécie de recusa estética, de certa forma, também pode ser vista afirmativamente como uma filiação modernista, já que era corrente, entre os precursores do movimento - os “destruidores” da fase heróica do Modernismo - a sátira aos literatos repetidores de padrões compositivos considerados obsoletos por estes críticos: “Só não se inventou uma máquina de fazer versos - já havia o poeta parnasiano”, satiriza Oswald de Andrade no seu Manifesto Pau-Brasil. (apud TELES, 1972, p. 205)

Em linhas gerais e a despeito das peculiaridades de cada um dos três primeiros livros de Manoel de Barros, destaco, nesta análise, os seus aspectos homogêneos. Privilegio o que há de recorrente neles; embora saiba que isso represente uma simplificação, creio que tal “redução” seja necessária aos limites deste trabalho e à perspectiva adotada.

---

<sup>2</sup> Que fique claro que a crítica às escritas consideradas repetitivas não é dirigida aos movimentos literários do Parnasianismo e Romantismo, e sim ao seu esvaziamento criativo. Os mais coerentes críticos do Modernismo, como por exemplo, Mário de Andrade, tinham clara a dimensão da importância da tradição literária para a Literatura.

Manoel de Barros, principalmente em seu primeiro livro, é cultor de uma poesia preponderantemente metaliterária e esse aspecto assume, no início de sua carreira, proporções quase monomaniacas. Porém, não pretendo negar o que a obra tem de heterogêneo e fragmentário. Creio que sua pluralidade ficará evidente no momento de discorrer sobre suas características metaliterárias e experienciais predominantes, porque, da forma como aparece em Barros, esse narrar uma origem poética não é desprovido de tensões, angústias e mesmo contradições típicas àqueles que procuram traçar o seu caminho e afirmar sua identidade. Essas contradições se dão, principalmente, no tom de euforia e entusiasmo contrapostos às descrições de ansiedade, dúvida, perplexidade e melancolia que podem ser percebidas nos poemas.

Os três primeiros livros de Barros são, portanto, interpretados como uma espécie de saga. Como anteriormente afirmado, são vislumbrados, principalmente: como a narrativa da gênese de um poeta e de uma forma de poetar. Uma forma compositiva que se enquadra em uma tradição de escrita literária, o que está explícita e implicitamente posto desde o primeiro poema do primeiro livro<sup>3</sup> do autor. Como toda obra de arte vigorosa não se limita a seguir uma corrente literária - o que criaria problemática semelhante à esterilidade atribuída aos modelos parnasianos e românticos anteriormente mencionados - a obra de Barros trilha um caminho próprio que traz novos elementos para o Modernismo do qual o poeta se aproxima e o enriquece com elementos compositivos singulares.

Por conta da perspectiva de vislumbrar os livros de poemas de Barros como narrativas autobiográficas (apesar de algumas ressalvas que serão abordadas no correr deste trabalho), e de vê-los em uma relação estreita com as narrativas em prosa, utilizo, indiscriminadamente, nas minhas análises, termos técnicos dos dois universos da literatura (poesia e prosa). Portanto, ao longo de todo o trabalho, me referirei à voz que fala no poema tanto como eu lírico (um termo técnico da poesia) quanto personagem, poeta, narrador, etc (que são termos mais afins às obras em prosa), porque, assim como Alfonso Berardinelli (2007) acredito que a poesia não possui um caráter essencial e exclusivo e que a separação estanque dos gêneros literários, é muito mais um artifício “teórico/crítico” com finalidades pedagógicas do

---

<sup>3</sup> Refiro-me aos livros editados, já que Manoel de Barros havia escrito um livro anterior à *Poemas concebidos sem pecado*, este livro porém, foi perdido, apreendido pela polícia do Rio de Janeiro. A análise do poema do primeiro livro publicado de Barros se encontra à página 26 deste trabalho.



que uma realidade literária. Observar a produção contemporânea assim o demonstra fartamente, isso sem entrar no mérito analítico da tradição épica na poesia.

No capítulo 1 deste trabalho irei refletir sobre os conceitos de experiência e memória, utilizando como principal escopo crítico o artigo “O Narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” de Walter Benjamin (1985), texto que lança luz sobre algumas peculiaridades importantes da composição artística moderna e contemporânea relevantes à lírica de Barros. Delimitarei também os conceitos de metapoesia e autobiografia no intuito de dimensionar mais especificamente as acepções conceituais adotadas na análise aqui proposta sobre a parte inicial e iniciática da lavra artística de Barros.

No segundo capítulo deste trabalho, farei uma breve excursão pela fortuna crítica sobre o poeta pantaneiro a fim de refletir sobre as diferentes leituras de sua poesia e apreciar criticamente, ainda que de forma sucinta, algumas das várias perspectivas adotadas por analistas de sua obra. Procurarei discorrer sobre algumas leituras mais consonantes bem como outras mais díspares da empreendida neste trabalho.

Nos terceiro, quarto e quinto capítulos, tratarei, respectivamente, dos três primeiros livros lançados por Manoel de Barros, na ordem cronológica em que apareceram. Assim, no terceiro capítulo analisarei *Poemas concebidos sem pecado* (1937); no capítulo quarto será considerado o livro *Face imóvel* (1942) e no quinto capítulo será analisado o livro *Poesias* (1956)<sup>4</sup>.

Finalmente, a título de antecipação metodológica, é importante que se frise que apesar do corpus analítico eleito, não deixarei de levar em conta o todo da produção de Manoel de Barros. É difícil para um leitor que manteve contato com a obra do poeta deixar de considerar o caminho trilhado ao longo de mais de sete décadas de produção. Neste sentido, seria inoportuno desconsiderar o trabalho posterior aos três livros aqui tratados. Creio ainda que além de complicada, tal subtração seria indesejável. Manoel de Barros é dono de uma poesia calcada em um projeto literário estabelecido desde sua gênese (sua fidelidade a este projeto é algumas vezes interpretada como repetição compositiva e como falta de criatividade). Mas, apesar da sua homogeneidade, creio que a poesia de Barros evoluiu e sofreu sensíveis modificações de acordo com a coerência do seu projeto. Para a poesia de Barros vem a calhar uma espécie de paráfrase da célebre frase de Heráclito: As águas que correram em 1937 não são as mesmas águas que correm neste terceiro milênio. Tentemos entender as águas.

---

<sup>4</sup> As datas entre parênteses dizem respeito aos anos de lançamento dos livros.

## 1 - POESIA E REALIDADE, POESIA X REALIDADE? (ALGUNS CONCEITOS)

*Não há uma só dessas coisas perdidas que não projete agora  
Uma extensa sombra, e que não determine o que fazes hoje ou  
O que farás amanhã.*

Fragmento do poema “A trama” de Jorge Luis Borges (tradução de Pepe Escobar)

De um ponto de vista conceitual a obra de Barros pode ser vislumbrada como literatura autobiográfica. As concepções de Phillipe Lejeune endossam essa classificação. O livro *O pacto autobiográfico – De Rousseau à internet*, lançado no Brasil no ano de 2008, é composto por uma série de artigos deste teórico francês, um deles, especialmente interessante para este trabalho, é o capítulo “Autobiografia e poesia”. Nesta parte do livro está exposta uma espécie de revisão e incrementação do principal texto deste teórico: “O pacto autobiográfico”.

As definições deste estudioso são diretas e didáticas, e em seu primeiro momento, muito drásticas e afuniladoras. Tanto é assim que (no primeiro texto do livro supracitado) de sua enumeração das possibilidades de escrita autobiográfica, estava excluída a poesia. Lejeune considerava o poema autobiográfico como gênero vizinho da autobiografia pelo fato de não ser escrito em prosa. Para ele, esta característica formal era um dos requisitos distintivos da autobiografia em relação aqueles que considerava como seus gêneros vizinhos. No entanto, no referido capítulo “Autobiografia e poesia”, o estudioso francês retifica essa concepção. Provavelmente instado pelas discussões teóricas acerca das impurezas dos gêneros literários e da potencialidade híbrida da literatura, o autor revê seu conceito e admite a possibilidade de se produzir em versos uma escrita sobre a própria personalidade e, além disso, fazê-la com interesse por questões estilísticas relacionadas à poesia. A adoção desta nova perspectiva admitiria a inclusão do gênero poético enquanto virtualidade autobiográfica.

Fora algumas pequenas reelaborações de seu texto, o seu teor conceitual não mudou muito. Sobre o que é autobiografia, Lejeune escreve o seguinte, no seu artigo anterior à admissão da possibilidade de se fazer autobiografia em versos, que cito pelo seu caráter sintético e pela sua clareza expositiva:

DEFINIÇÃO: narrativa retrospectiva em **prosa**<sup>5</sup> que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade. (LEJEUNE, 2008, p. 14)

Com exceção à emenda realizada por Lejeune quanto à forma autobiográfica, esta é sua concepção sobre autobiografia. A poesia analisada neste trabalho, a julgar pela definição transcrita acima, se enquadra nas prerrogativas sobre o que é uma escrita autobiográfica. No entanto, um elemento há de ser destacado para que se mantenha fidelidade à dimensão da obra de Barros e, por extensão, a toda e qualquer obra literária: é o que diz respeito ao peso e a hierarquia da mimese e da poiesis para este tipo de escrita. Antonio Candido é sucinto e direto na delimitação desta relação, o autor afirma que, “para entender as obras particulares”:

O primeiro passo (que apesar de óbvio deve ser analisado) é ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de poiese. (CANDIDO, 1976, p. 12)

Dizer que a obra de Manoel de Barros é autobiográfica impõe algumas delimitações. A mais importante delas é aquela ligada à separação entre o que é biográfico e o que é ficcional. Em última instância e a julgar pela asseveração de Candido: em uma obra narrativa literária tudo é ficção porque a transposição mimética já denota a transfiguração do real. Não se pretende dizer que este trabalho investirá na separação entre parcela de invenção e exposição memorativa estrita e “fiel” à vida do poeta. Já foi afirmado que a poesia de Barros é preponderantemente calcada na sua vivência, o que implica várias consonâncias específicas e pontos de contato entre sujeito empírico e eu lírico. Mas, apesar desta constatação, não é a intenção deste trabalho estabelecer rigorosamente esse limite. A correspondência entre personagem principal, autor empírico e narrador, é outro enunciado conceitual que, segundo Lejeune, caracteriza a escrita autobiográfica:

1. **Forma da linguagem:** a) narrativa; b) em prosa.
2. **Assunto tratado:** vida individual, história de uma personalidade.
3. **situação do autor:** identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador.
4. **Posição do narrador:** a) identidade do narrador e do personagem principal; b) perspectiva retrospectiva da narrativa.<sup>6</sup> (LEJEUNE, 2008, p.14)

<sup>5</sup> Grifo meu. Doravante, os destaques textuais contidos nas citações: negritos, itálicos, etc. só serão referenciados em notas de rodapé quando forem de minha autoria.

<sup>6</sup> Pelo item b) do primeiro tópico, percebe-se que também esta definição é anterior à revisão conceitual efetivada por Lejeune.



Estes itens enumerados e em **negrito** são o que Lejeune denomina de categorias definidoras da escrita autobiográfica. Pelos dois últimos itens percebe-se que a identidade entre autor, narrador e personagem principal é essencial para definir a escrita autobiográfica. Neste sentido, embora não seja de interesse neste trabalho aferir situações expostas literariamente em relação a sua veracidade histórica, pode-se afirmar que várias das passagens dos livros de Barros são representações autobiográficas. Inúmeras das entrevistas cedidas pelo poeta comprovam esta característica. Seus escritos são exposições (com todas as peculiaridades relativas ao que Candido denomina *poiesis*) extraídas ou elaboradas (a julgar pelas formulações de Halbwachs - página 16 deste trabalho) a partir da rememoração.

As condições vivenciais de Barros ajudam a entender sua escrita e o significado dela. Neste sentido, os dados biográficos auxiliam a justa percepção da obra, principalmente as tensões que há nela. Além do mais, lança luz sobre diversas questões de sua poesia saber que as experiências narradas são as de um sujeito interiorano; migrante (com todas as acepções possíveis que a palavra 'mudança' encerra e que auxiliam para o entendimento de uma personalidade); um sujeito absorvido por intensa afeição aos padrões culturais e à especificidade humana de sua região, somados ao seu amor à poesia e à arte, inclusive as manifestações artísticas consideradas altamente sofisticadas<sup>7</sup>. No entanto, apesar de tudo o que há de evidenciador de um caráter, é principalmente como relato literário que a obra interessa neste trabalho, e é como preponderantemente será encarada.

É importante que se ressalte ainda que na poesia de Barros os dados estritamente biográficos e os ficcionais estão de tal forma mesclados que possibilitam encarar seus escritos como autobiografia inventada e/ou como invenção biográfica (como o próprio poeta sugere nos seus últimos livros cujos títulos são *Memórias inventadas*). O que aqui importa, no entanto, é principalmente a forma como é trabalhada a sua poesia e o valor literário dela. Um dos elementos valorativos de sua escrita reside no fato de que, embora erigida sobre bases vivenciais, ela consegue fugir do puro relato contingente para aquela fronteira em que a narrativa sobre uma particularidade transcende o limiar da vida privada e consegue transmitir significados mais profundos e exemplares. Isso fica patente no

---

<sup>7</sup> Refiro-me principalmente aos movimentos de vanguarda europeia e brasileira.

próprio relato vivencial: na tensão provocada pelo fascínio aos padrões “cosmopolitas”<sup>8</sup> de vida e pelo apego a sua cultura nativa, que têm fortes traços remanescentes das culturas autóctones brasileiras.

A poesia aqui estudada é privilegiada para se entender um dos principais problemas da literatura brasileira, bem como a disposição desse problema em novos termos: a literatura de Barros evidencia o choque, nem sempre resolvido de maneira feliz – segundo aferição de Candido (1976) – entre localismo brasileiro e cosmopolitismo sedutor, que tem a Europa como principal paradigma. A Europa, até o período delimitado pelo nosso Modernismo, de certa forma, impunha as regras literárias ao Brasil<sup>9</sup>. Na poesia de Barros se percebe uma espécie de evolução de uma das principais conquistas do Modernismo brasileiro: aquela de ter conseguido o “desrecalque” em relação ao sentimento de inferioridade no diálogo secular com a Europa. Neste período (o modernista), houve um avanço definidor e os artistas conseguiram encarar e utilizar as particularidades do país de forma original evitando, por exemplo, as idealizações literárias dos períodos anteriores. “O Modernismo rompe com este estado de coisas. As nossas **deficiências**, supostas ou reais, são reinterpretadas como **superioridades**.” (CANDIDO, 1976, p. 120)

É muito importante entender essa conquista Modernista para se compreender a poesia de Barros. O poeta pantaneiro, isolado<sup>10</sup> que estava dos grupos literários atuantes, possui uma poesia com alguns elementos anacrônicos ou mesmo retrógrados do ponto de vista da evolução modernista no Brasil contemporâneo à sua escrita. Há, nos seus poemas, elementos destoantes da evolução diluidora de ousadias que se deu na poesia do final de 30 em relação à fase heróica desbravadora. A poesia de Barros possui alguns traços que a ligam mais diretamente aos “heróis” do movimento que a seus epígonos. No entanto, é importante que se saliente que essa atitude “anacrônica” se dá apenas em alguns traços de seus poemas, porque há uma série de outros caracteres da sua poesia

<sup>8</sup> As aspas na palavra ‘cosmopolita’ explicam-se pelo fato de o Rio de Janeiro, do período em que foram escritos os poemas de Barros, ser uma cidade provinciana em vários aspectos, menos, talvez, em suas aspirações. No entanto vale ressaltar que, a então capital do país representava um diferencial cultural considerável em relação aos padrões pantaneiros e do então Estado do Mato Grosso.

<sup>9</sup> Obviamente, esta “imposição” não se dava de maneira intencional ou consciente. Na sua natureza de recalque, era muito mais uma anomalia identitária observável nos escritores brasileiros.

<sup>10</sup> Este isolamento se dá muito mais por uma questão de postura do que por um isolamento espacial, já que Manoel de Barros escreveu parte dos seus livros enquanto vivia no Rio de Janeiro, que era uma importante cidade no que concernia à concentração de escritores.

consonantes às distinções de sua época. Assim sendo, segundo se pode aferir das análises generalizantes de Candido no seu artigo “Literatura e Cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiros)” a poesia de Barros se aproxima de algumas tendências da época em que foi lançado seu primeiro livro: “O decênio de 30 nos aparece agora como um momento de equilíbrio entre a pesquisa local e as aspirações cosmopolitas, já novamente dissociadas em nossos dias de sectarismo estreito acotovelando-se com o formalismo.” (CANDIDO, 1976, p. 127) e se distancia de outras inclinações, como aquela apontada pelo crítico: “O decênio de 30 é com efeito, no Brasil, sobretudo em seus últimos anos, de intensa fermentação espiritualista. Do simbolismo, da pregação católica de Jackson de Figueiredo, do nacionalismo, resultarão várias tendências ideológicas e estéticas.” (CANDIDO, 1976, p. 125).

A poesia de Barros é uma poesia com elementos modernistas temporãos, mas que denota, sobretudo, uma evolução<sup>11</sup> em relação à poesia praticada pelos precursores do movimento. Sua lírica possui pontos de contato com aquela poesia destruidora, reflexiva, afirmativa, “arrogante” (idem, ibidem, p. 119) e programática que conscientemente partia dos elementos exclusivos de nossa cultura e tentava compor, conforme enunciado de Oswald de Andrade, uma literatura “de exportação” (apud TELES, 1972, p. 204). Sua poesia parte das conquistas modernistas, mas sem alguns arroubos hiperbólicos característicos de alguns precursores. Não é a toa que a primeira referência explícita de Barros é à rapsódia *Macunaíma*. Há várias características da produção do poeta pantaneiro que são encontrados/buscados em Mário de Andrade, uma delas é a atitude crítica e autocrítica que o escritor paulista exercia com desenvoltura e clarividência. É por essa semelhança específica (a preocupação metaliterária) que a escrita de Barros é privilegiada para se pensar o desenvolvimento da poesia brasileira posterior ao período inicial do Modernismo. Também neste ponto sua escrita extrapola a contingência autobiográfica.

Devido à natureza da obra aqui analisada, pode-se deduzir que as questões da memória e da experiência são importantíssimas para a economia dos escritos de Barros. Há neste ponto uma problemática conceitual complexa que se relaciona com a singularidade da literatura brasileira e latino-americana em comparação à literatura europeia e que se dá, justamente, no tocante à diferença experiencial nestes dois continentes.

---

<sup>11</sup> A maioria das vezes em que me valho da palavra ‘evolução’ relacionada à Literatura, não estou pensando em um desenvolvimento qualitativo, mas única e exclusivamente, no avanço temporal e na transformação dos paradigmas literários, desatrelados de qualquer julgamento de valor apriorístico.

## 1.1 – O NARRADOR DES/ENCANTADO

Um ano antes do lançamento de *Poemas concebidos sem pecado*, o pensador alemão Walter Benjamin escreveu um de seus mais importantes artigos sobre o romance, o narrador, a arte de narrar e as transformações técnicas sofridas pela narrativa ao longo do tempo. Esse artigo, “O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, será de suma importância para a condução das reflexões sobre os livros de Barros. Este escrito de Benjamin - com sua peculiaridade compositiva, repleta de uma série de enunciados categóricos que soam como máximas sobre as características da narrativa moderna - será constantemente citado ao longo desta dissertação. Isso porque os livros de Barros aqui analisados podem ser lidos como narrativas integrais<sup>12</sup> e possuem vários elementos que possibilitam aproximá-los das formulações de Benjamin.

As assertivas do texto de Benjamin permitem falar em uma série de teses por ele apresentadas, no entanto, uma delas se sobressai, a de que “a arte de narrar está em vias de extinção”. (BENJAMIN, 1985. p.197). Assim, o filósofo afirma: “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.” (BENJAMIN, 1985. p.198). Noutro ponto do artigo assevera: “é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis”. (BENJAMIN, 1985. p. 200). Quais são os pontos de contato destas prerrogativas com a poesia brasileira e, especificamente, com a poesia de Barros?

A despeito da internacionalização e “homogeneização” da literatura e dos costumes depois do pós-guerra, lendo os textos críticos estrangeiros (europeus) podemos perceber que há distâncias e diferenças consistentes entre os dois continentes e essas divergências dão sempre a impressão de que o que é produzido para falar sobre características literárias generalizantes deve ser pensado e relativizado levando em conta o espaço no qual foi produzido. Não é apenas a Literatura, enquanto produção artística, que mantém uma relação dialética entre elementos internos e externos<sup>13</sup>, também os textos de crítica e teoria literária são

<sup>12</sup> Quando uso a expressão ‘narrativa integral’ penso na organicidade de alguns livros de Barros, que permitem aproximá-los das escritas do romance clássico linear. Faço essa explanação no intuito de separar o tipo da poesia de Barros daquele outro modelo mais comum em que os poemas são dispostos de maneira autônoma, sem relação direta e/ou necessária com os demais poemas do livro, o que distingue a categorização destes como mônadas poéticas, como unidades fragmentárias.

<sup>13</sup> Ver Candido, na parte inicial do seu artigo “Crítica e sociologia” in *Literatura e sociedade – estudos de teoria e história literária*. Ver Referências bibliográficas no final deste trabalho.

“contaminados” pelos fatores sociais do período em que são escritos. Esta aferição vale para o texto de Benjamin. O período europeu conturbado, nos anos em que escreveu seu texto, parece ter ditado, em muitos aspectos, o teor melancólico de suas afirmativas sobre o estertor da experiência comunicável, mas de forma alguma invalida integralmente o conteúdo de suas afirmações.

Noutro viés, vários críticos literários brasileiros notam a importância da escrita a partir da experiência para a literatura produzida na América Latina e no Brasil. Antonio Candido assim se pronuncia sobre a característica da arte brasileira:

Finalmente, não se ignora o papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academismo. Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda viva de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, de um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. O hábito com que estávamos do fetichismo negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica, nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representam ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais. (CANDIDO, 1976, p. 121)

A leitura de Candido é muito perspicaz, no entanto, no trecho em que afirma que “No Brasil, as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são **reminiscências ainda vivas** de um **passado recente**<sup>14</sup>”, fica evidenciada a questão da passagem do tempo e do seu efeito sobre a recepção literária: não se pode negar que, também no Brasil, há uma tensão muito forte entre escrita e inteligibilidade, o que demonstra que o processo de mutismo experiencial apontado por Benjamin não é refratário à realidade brasileira e que a principal diferença em relação ao seu alcance se dá por uma espécie de descompasso histórico/social entre os dois continentes. Esta desproporção pode ser explicada pelo desencontro temporal dos acontecimentos e das tendências. Sobre os acontecimentos: a influência traumática bem menor que as guerras mundiais provocaram no Brasil por conta da maior “distância” daquela realidade bélica que chegava ao país inevitavelmente “abrandada” pela sua roupagem eufemística de informação; por desencontro de tendências penso no desenvolvimento da cultura de massa em processo franco de evolução nos Estados Unidos e na Europa, mas ainda em germe no Brasil. Todos estes elementos são importantes para perceber as diferenças de narradores e de narrativas no velho mundo e na América Latina.

---

<sup>14</sup> Grifos meus.

Não pretendo criar uma contradição negando o que vem sendo dito até aqui. A Literatura de Barros é pautada na experiência, sua dimensão “externa” é tributária da contribuição da cultura popular brasileira e está estreitamente relacionada com questões experienciais, vivenciais e afetivas, portanto, seguindo essa linha de raciocínio, tendemos a aceitar integralmente as formulações de Antonio Candido. Mas, há traços nos primeiros livros de Barros que demonstram questões relacionadas a algumas tendências modernas de isolamento do narrador. A “solidão” daquele que narra, seu investimento na construção de personagens párias, aponta para as questões centrais das formulações benjaminianas anteriormente citadas.

A Literatura de Barros evidencia, na sua própria filiação autobiográfica, a condição do sujeito dividido por dois registros culturais distintamente fascinantes. Neste sentido, a autoafirmação de Barros (eu lírico) como bugre<sup>15</sup> é um elemento fundamental para se entender o processo difuso da escrita a partir da experiência e a evidenciação da mudança dos paradigmas sociais dessa experiência, inclusive desvelando uma obsolescência experiencial. O eu lírico mestiço de Barros é uma metáfora da fusão entre o narrador arcaico que tem na voz seu principal instrumento difusor e que encontrava lastro imediato nos receptores e o narrador moderno, preponderantemente escritor, munido, portanto, de novas técnicas que lhe permitem outras possibilidades, mas que o isola, emudece e restringe o alcance de alguns instrumentos comunicativos. Os livros objetos deste estudo, a exemplo de *Macunaíma* - referência constante em Barros e nesta dissertação - contam, entre outras coisas, a angústia do narrador isolado, o que aproxima esses cantares à “experiência do mundo desencantado”. (ADORNO, 2008, p. 55)

A escrita de Barros permite a percepção do desenvolvimento da figura do narrador épico e do narrador romanesco e suas diferenças resumidas nas condições distintas de divulgadores de um cantar objetivo e exemplar (o narrador épico) e um cantar negativo, cujo sentido é de difícil aferição (o narrador moderno) justamente por conta dessas categorias negativas. Lembre-se Eugenio Montale: “Não nos peças a fórmula que te possa abrir mundos,/ e sim alguma sílaba torcida e seca como um ramo/ Hoje apenas podemos dizer-te/ o que *não* somos, o que *não* queremos.”.

A constatação de Benjamin, de que o mundo perdia sua capacidade comunicativa/memorativa e com ela, sua experiência, deve ser pensada do ponto-

---

<sup>15</sup> Ver análise do poema “9” do primeiro livro de Barros, analisado na página 39 deste trabalho.

de-vista das relações sociais e da posição do sujeito nesta relação. Uma distinção há de ser feita para que se compreenda as formulações benjaminianas. Há uma diferença semântica importante entre os termos ‘experiência’ e ‘vivência’. A primeira está relacionada com a capacidade comunicativa do ser humano, ou, para usar os termos de Benjamin, à “faculdade de **intercambiar** experiências”<sup>16</sup> (BENJAMIN, 1985, p. 198). A narrativa épica clássica, de difusão oral, era baseada em experiências comuns e por isso, via de regra, era construída com base no legado tradicional de determinada comunidade. Essas narrativas eram consolidadas e consolidavam valores sociais exemplares e coesos. Já quando usa a expressão ‘vivência’, o pensador alemão remete às situações restritas, ligadas que são às casualidades individuais e independentes de exercerem ou não influências sociais significativas. Esta distinção é importantíssima para se pensar a diferenciação proposta entre narrador épico e narrador romanesco. O segundo tipo de narrador, devido às atuais configurações sociais, não consegue articular narrativas que calam muito facilmente no outro, e sua tentativa de comunicação esbarra, quase sempre e desalentadoramente, numa espécie de monólogo. O narrador em Barros possui algumas características do narrador épico e possui muitas do narrador romanesco.

Assim Ecléa Bosi sintetiza os conceitos de Benjamin - apesar de o objeto da análise abaixo ser o romance, não há prejuízo para o sentido dos julgamentos se as formulações transcritas forem pensadas relacionando-as à poesia estudada neste trabalho.

A arte da narração não está confinada nos livros, seu veio épico é oral. O narrador tira o que narra da própria experiência e a transforma em experiência dos que o escutam. No romance moderno, o herói sofre as vicissitudes do isolamento e, se não consegue expressá-las de forma exemplar para nós, é porque ele mesmo está sem conselho e não pode dá-los aos outros. O romance atesta a desorientação do vivente. (BOSI, 1994, p. 85)

Vários são os críticos, na esteira de Candido, que afirmam que a literatura brasileira é calcada fortemente na tradição oral e permite vislumbrar questões experienciais. O professor e crítico Davi Arrigucci Junior, analisando o mesmo ensaio de Benjamin aqui referenciado, relativiza o alcance das prerrogativas do pensador alemão, levando em conta justamente a especificidade da escrita latino-americana e, portanto, a produção literária brasileira. Arrigucci investe nas

---

<sup>16</sup> Grifo meu.

dessemelhanças entre literatura latina e literatura europeia – esta última, objeto das análises de Benjamin. Vale a pena transcrever um trecho do ensaio de Arrigucci:

Nos últimos cinquenta anos<sup>17</sup>, que nos afastam do ensaio do pensador alemão, a literatura latino-americana de modo geral e a brasileira em particular têm demonstrado a persistência das formas que nascem mais ou menos ligadas à tradição da narrativa oral. É mesmo este um terreno dos mais fecundos, onde surgiram algumas de suas obras mais complexas e originais. O narrador continua nos contando histórias, apesar de tanta desconfiança moderna com relação à narrativa e seus modos de ilusão. Isto, decerto, só confirma a necessidade de pensarmos nossos textos em seu contexto concreto, em toda a sua complexa particularidade, o que implica, na maioria dos casos, a necessidade de se compreender a natureza literária da *forma mesclada* e suas intrincadas relações com o processo histórico-social do desenvolvimento desigual. (ARRIGUCCI, 2001, p. 49)

Apesar de apontar a importância do aspecto experiencial para a literatura brasileira, Arrigucci sugere aquilo que denominei de “diferença de perspectivas”: quando ele afirma que se faz necessário: “compreender a natureza literária da forma mesclada e suas intrincadas relações com o processo histórico-social do desenvolvimento desigual”. O desenvolvimento desigual, além de dizer respeito às diferenças de classe que sempre foram um problema gritante no Brasil, também se relaciona com o desencontro temporal dos acontecimentos e das tendências. No Brasil, a literatura que se nutre da experiência oral ainda é frutífera (a própria poesia de Barros o comprova), mas não deixa de apresentar a dificuldade e as angústias de uma escrita oriunda desta seiva, justamente pelo fato de que essa substância parece dar mostras de escassez ou radical metamorfose. É inegável que quanto mais o tempo passa, mais e mais se torna necessário recorrer às obras especializadas para se entender satisfatoriamente *Macunaíma*, deve-se recorrer cada vez mais às legendas, essa espécie de muleta mnemônica e cognoscitiva a fim de apreender os seus significados. *Macunaíma* já foi mais integralmente inteligível<sup>18</sup>. Como explicar a recepção (cada vez mais comum) de sua série de estórias como narrativas vislumbradas apenas como literatura exótica, sem levar em conta que essa apreciação se deve ao afastamento cada vez maior destas narrativas do universo cognoscitivo do leitor médio. O leitor cada vez mais se afasta dos tipos de

<sup>17</sup> O ensaio de Davi Arrigucci Junior foi escrito em 1985.

<sup>18</sup> Quando falo em inteligibilidade, falo especificamente pensando no conteúdo mais estritamente popular de *Macunaíma*: nos causos, estórias, mitos, credices, ditados, etc. Grande parte dessas narrativas foram extraídas diretamente da herança popular do período em que a obra foi concebida. Se, de um lado, o aumento do acervo bibliográfico da fortuna crítica acerca de *Macunaíma* permite um olhar mais vasto sobre a obra, do ponto de vista da experiência popular direta podemos afirmar que, conforme os anos avançam, a justaposição dessas histórias, na rapsódia, ganha mais e mais, aos olhos do leitor comum (não especialista), a aparência de enigma ou de gratuidade compositiva.



matrizes narrativas que compõem obras como *Macunaíma* e *Poemas concebidos sem pecado*.

Em suma, o narrador continua nos contando histórias e suas histórias ainda remetem à tradição oral. Entretanto, os seus significados parecem ter oscilado e nos dizem, recorrente e gradativamente, e de uma forma mais evidente que em outros tempos, que o ensinamento saliente que transmitem é aquele da inexistência da perenidade da experiência.

Todas essas considerações sobre a figura do narrador moderno auxiliam a entender o que há de angustiante em Barros; e auxiliam a entender seu projeto literário de estabelecer um “lugar” para aqueles a quem denomina de “sujeitos desacontecidos”, os que “rolam do abismo de Deus”. Seu verso “tudo que não invento é falso” (Barros, 2006, p. 67) pode sugerir tanto um jogo mais ou menos gratuito com as palavras, como uma evidenciação do que há de perverso e alienador no caos evidente da realidade. Barros procura compor uma ordem, ainda que restrita, na e pela palavra.

## 1.2 - A MEMÓRIA PRODUCENTE

Outro conceito importante para este trabalho e que está diretamente relacionado à inscrição autobiográfica da obra de Barros é o de Memória. Ecléa Bosi, no seu trabalho *Memórias e sociedade – lembranças de velhos* (1994), faz uma interpretação e síntese dos conceitos de importantes estudiosos da memória: Bergson, Halbwachs, Bartlett, Stern e Simone de Beauvoir. Ecléa Bosi demonstra as nuances das proposições destes pensadores, como por exemplo, a admissão de uma espécie de imanência da memória nas aferições de Bergson e sua refutação por Halbwachs, que investe principalmente no conceito de memória como construto social. Apesar de alguns desacordos conceituais, parece ser de aceitação unânime (entre os pensadores estudados por Ecléa), a importância do tempo presente para a atividade memorativa. Citando Bergson: “percebo, em todos os casos, que cada imagem formada em mim está mediada pela imagem, sempre presente, do meu corpo”. (apud BOSI, 1994, p. 44) e mais adiante:

A memória permite a relação do corpo presente com o passado, e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência, a memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (...) a memória é esta reserva crescente a cada instante e que dispõe da totalidade da nossa experiência adquirida. (BOSI, 1994, p. 46-47)

Segundo Ecléa Bosi, a principal distinção que Halbwachs faz acerca das formulações de Bergson diz respeito a não possibilidade da “sobrevivência do passado”. Segundo Halbwachs: “Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho” (apud BOSI, 1994, p. 55). Mais adiante é afirmado que “o simples fato de lembrar o passado, **no presente**, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista”. (apud, BOSI, 1994, p. 55). Assim Ecléa Bosi apresenta as formulações de Halbwachs:

Amarra a memória da pessoa à memória do grupo; e esta última à esfera maior da tradição, que é a memória coletiva de cada sociedade. Até mesmo as imagens do sonho, que parecem ao consenso geral as mais desgarradas da memória coletiva e, portanto, as mais próximas da memória pura bergsoniana, não fugiriam às determinações do presente. (BOSI, 1994, p. 55)

Das concepções sobre memória sobscritas e, para além das nuances conceituais apontadas, fica a consciência da importância do presente e da materialidade corporal para a atividade remissiva. Estes pontos são relevantes, principalmente aqueles que apontam para a dimensão criativa da memória e da relação entre memória subjetiva e memória coletiva, porque os traços grupais e sociais são constantes e importantíssimas na poesia analisada neste trabalho.

Segundo Halbwachs, a memória, independentemente de sua exposição estética, deve ser entendida como criação. Desta perspectiva não escapa nem a História enquanto disciplina: “Os livros de história que registram esses fatos são também um ponto de vista, uma versão do acontecido, não raro desmentido por outros livros com outros pontos de vista”. (BOSI, 1994, p. 37). É, aliás, a consciência gradativamente intensificada desta condição que gerou as atuais crises epistemológicas na História: a consciência do que há de interpretativo na disciplina está no cerne das discussões historiográficas contemporâneas. Para a poesia, preocupada que é com os elementos técnicos e formais, esta “verdade” (da história

como ponto de vista) parece ser apreendida de modo menos problemático porque a exposição autobiográfica poética, por mais empenhada que possa estar em retratar os fatos pretéritos, utiliza estruturas características da ficção. Vale lembrar a relação anteriormente citada entre mimese e poiese<sup>19</sup>.

### 1.3 - A AUTORREFERENCIALIDADE

Por investir predominantemente na afirmação de uma dicção, Barros está, a todo momento, fazendo referência às maneiras compositivas anteriores, como forma de, ora se aproximar destas manifestações, ora se distanciar, em suma: preocupado em delimitar e expor uma prática que é singular através da simpatia ou não com os diversos modos compositivos literários por ele expostos. Sua poesia é metaliteratura, metapoesia. Demonstra preocupação com questões técnicas e é formada predominantemente por poemas intertextuais, intratextuais, por alusões, por citações, paráfrases, exercitações poéticas e por sutis paródias e apropriações literárias.

Por todas estas características elencadas é importante explicitar o que se toma por metapoesia. Para tanto irei me valer da clássica definição de Roman Jakobson sobre metalinguagem:

Uma distinção foi feita, na Lógica moderna, entre dois níveis de linguagem, a "linguagem-objeto", que fala de objetos, e a "metalinguagem", que fala da linguagem. Mas a metalinguagem não é apenas um instrumento científico necessário, utilizado pelos lógicos e pelos linguistas; desempenha também papel importante em nossa linguagem cotidiana. Como o Jourdain de Molière, que usava a prosa sem o saber, praticamos a metalinguagem sem nos dar conta do caráter metalinguístico de nossas operações. Sempre que o remetente e/ou o destinatário têm necessidade de verificar se estão usando o mesmo código, o discurso focaliza o CÓDIGO; desempenha uma função METALinguística (isto é, de glosa). (JAKOBSON, 2005, p. 127)

Do conceito de metalinguagem derivam todas as nuances possíveis do uso reflexivo da linguagem, inclusive o conceito de metapoesia de que me valho para pensar sobre os livros aqui abordados. Assim Ivete Lara Camargos Walty e Maria Zilda Ferreira explicam **o termo metalinguagem**:

A palavra *metalinguagem*, formada com o prefixo grego meta, que expressa as ideias de comunidade ou participação, mistura ou intermediação e sucessão, designa a linguagem que se debruça sobre si mesma. Por extensão, diz-se também: metadiscorso, metaliteratura, metapoema e metanarrativa. (WALTY & CURY)

<sup>19</sup> Página 6 deste trabalho.

O que principalmente interessa nesta explicação metalinguística das estudiosas é a parte que diz: “por extensão, diz-se também: metadiscurso, metaliteratura, metapoema e metanarrativa”. A escrita autocrítica é uma constante na poesia de Barros e, de um ponto de vista generalizador, é uma tendência da literatura e da arte moderna. Parafraseando as estudiosas acima, podemos afirmar que a escrita de Barros é um debruçar sobre o código poético.

Leyla Perrone-Moisés em um trabalho interessante sobre a escrita metaliterária e, citando Bakhtin, afirma que “o escritor nunca encontra palavras neutras, puras, mas somente “palavras ocupadas”, “palavras habitadas por outras vozes”. (Perrone-Moisés, 1978, p. 60). A estudiosa também cita algumas considerações do desenvolvimento das proposições sobre o dialogismo bakhtiniano retirados de Julia Kristeva e transcreve: “Todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos.” (apud, Perrone-Moisés, 1978, p. 63).

O fazer poético de Manoel de Barros se insere nesta prática de absorção transformadora dos textos literários. Esta sua atitude mais uma vez o aproxima dos modernistas e de Oswald de Andrade e seus postulados antropofágicos.

Para Leyla Perrone-Moisés, a atitude referencial na literatura não é nova, a novidade é que:

Esse interrelacionamento apareça como algo sistemático, assumido implicitamente pelos escritores, e que os recursos a textos alheios se façam sem preocupação de fidelidade (imitação), ou de contestação simples (paródia ridicularizante), sem o estabelecimento de distâncias claras entre o original autêntico e a réplica, sem respeito a qualquer hierarquia dependente da “verdade” (religiosa, estética, gramatical). O que é novo é que essa assimilação se realize em termos de apropriação livre, sem que se vise o estabelecimento de um sentido final (coincidente ou contraditório com o sentido do discurso incorporado). (Perrone-Moisés, 1978, p. 59-60).

A literatura de Barros se enquadra perfeitamente nas novas práticas de citações e referências literárias elencadas acima. A atitude do poeta permite entrever a imensa liberdade que o escritor contemporâneo tem para interpretar e “utilizar” a escrita alheia. Não por acaso, em seus escritos, a referência às obras e aos escritores não se dão enquanto respeito restritivo. O poeta quando faz referência às obras artísticas, cita-as como quem fala de uma velha conhecida. Esta relação de proximidade quase íntima aparece em muitos poemas de Barros. Quando o poeta escreve tendo como base o trabalho alheio, ele o faz como quem dialoga com um velho amigo conterrâneo ou como quem passeia por uma plaga familiar, portanto, o ato de pedir licença parece desnecessário ou facultativo. Estas atitudes leves apontam para sua prática de apropriação poética.

## 2 – ALGUMAS RECEPÇÕES DA OBRA DE MANOEL DE BARROS

*Eu sempre sonho que uma coisa gera,  
nunca nada está morto.  
O que parece vivo, aduba.  
O que parece estático, espera.*

Fragmento do poema “Leitura” de Adélia Prado

Sobre Barros, Andréia Regina Fernandes Linhares (2006) afirmou que poucos críticos de renome na tradição acadêmica nacional opinaram sobre sua obra. Uma obra que, segundo palavras do próprio Barros, só foi posta em evidência na década de 1980. O poeta reconheceu e agradeceu em entrevista a importância dos julgamentos favoráveis de alguns desses nomes de peso da crítica que ajudaram a dar destaque a sua obra.

Acho que foi o Millôr Fernandes quem me mostrou primeiro ao grande público. Millôr, nos anos 70 e 80 tinha colunas respeitadas na revista *Veja*, *Isto é* e no *Jornal do Brasil*. Ali sempre exaltava a minha poesia. Pedia que me lessem. Recomendava. Sou grato ao Millôr e ao Antonio Houaiss, ao Ismael Cardin ao Antonio João, ao Fausto Wolff que também falavam bem de minha poesia em suas colunas de jornais. Acho que foi nos começos dos anos 80 que começaram os intelectuais a me ler. (BARROS, 1998, p. 6)

Assim, faz-se mister ao pesquisador que queira conhecer pormenorizadamente os julgamentos críticos sobre o poeta que recorra aos bancos de dados de instituições de pesquisa para entrar em contato com essas apreciações. Atualmente é considerável o interesse pela obra de Manoel de Barros, cresce o número de dissertações e teses sobre o poeta, bem como o número de artigos publicados sobre sua poesia em revistas especializadas na área de Ciências Humanas.

A pluralidade de abordagens teórico/críticas somada à complexidade da sua poesia permitem a elaboração de uma gama considerável de análises. Sobre Barros foram escritos trabalhos com bases psicanalítica, linguística, sociológica, fenomenológica, etc. Talvez, as análises quantitativamente mais comuns sejam aquelas que se atêm ao elemento estrutural de seus livros. São leituras pertinentes, pois estes são os elementos que primeiro saltam aos olhos na grande maioria dos textos de Barros. Dentro da visada estruturalista são comuns as abordagens que consideram a utilização do discurso “pré-lógico” de sua poesia; a inversão das propriedades morfossemânticas das palavras; a criação de neologismos; etc. Outra

consideração clássica sobre Barros se situa no âmbito das aproximações literárias: o que possibilita leituras comparativas relacionando sua obra, ou parte dela, às obras de Guimarães Rosa, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, para referir apenas os brasileiros.

A riqueza de elementos da literatura barreana possibilita uma escala imensa de adjetivações. Dela pode-se afirmar que é: surrealista, primitivista, expressionista, filosófica, fenomenológica, dadaísta, romântica, anti-romântica, etc<sup>20</sup>. Não quero insinuar que a gama inumerável das possibilidades seja um elemento depreciativo da poesia de Barros: o que para alguns pode parecer falta de consistência nada mais é do que uma faceta compositiva de uma obra que, por ser consciente de sua posição na tradição poética, assimila a complexidade do percurso literário. Manoel de Barros se vale, para produzir a sua obra, de muito do que foi produzido no mundo da arte, principalmente das conquistas modernistas. Em síntese, e conforme afirma Rogério Eduardo Alves (2005),<sup>21</sup> sua obra é modernista, e talvez por isso mesmo, inclassificável.

Eduardo Alves parte da leitura autobiográfica em seu trabalho. Ele enfoca a representação de uma relação de grupos sociais heterogêneos pantaneiros, a reprodução de um sistema de dominação e discorre sobre aquilo que considera como a criação de um mito que remete à figura do próprio Barros. Nesse trabalho há citações dos livros aqui estudados, mas sua consideração sobre a obra de Barros avança mais pormenorizadamente até o último livro do autor, que, naquele momento (2005), era o livro *Memórias inventadas – a infância*.

Essa leitura, no entanto, considera de maneira demasiadamente “literal”, a escrita autobiográfica, fixa este tipo de escrita mais como verdade do que como atividade passível de verossimilhança e, de certa forma, subestima o alcance dos

---

<sup>20</sup> Quem me chamou a atenção para esta possibilidade foi o professor Luis Bueno, na crítica que fez à parte inicial do meu trabalho na Semana de Teses e Dissertações da UFPR do ano de 2008. O professor criticou o fato d'eu classificar Manoel de Barros, em seu primeiro livro, como antirromântico. Segundo o professor, de certa forma Barros, levando em conta seu estilo, pode ser considerado romântico. Esta possibilidade é garantida por várias peculiaridades de sua obra, inclusive pelo egotismo de sua escrita e pela presença ostensiva da natureza. Na verdade, Barros pode ser considerado sim um romântico, mas é também, e explicitamente, um anti-romântico. Talvez só a poesia moderna possa ter a força de sustentar tantas contradições. Possivelmente, uma das responsáveis por essa característica é a extrema consciência que se tem da história literária e de sua tradição, principalmente em escritores que produzem a partir dessa consciência, e Barros se enquadra neste grupo.

<sup>21</sup> Na sua dissertação intitulada *Manoel de Barros, o poeta fazendeiro*. Ver referências bibliográficas no final deste trabalho.

versos de Fernando Pessoa: “O poeta é um fingidor/ finge tão completamente/ que chega a fingir que é dor/ a dor que deveras sente”. Estes versos valem por uma poética não só de Pessoa, representa uma espécie de síntese da própria literatura moderna e contemporânea.

O foco autobiográfico é também o elemento basilar privilegiado na dissertação de Andréia Regina Linhares (2006). No entanto, o seu objeto de estudo é o livro *Memórias inventadas*. Neste livro, a reconstituição memorialista se dá de maneira menos tensa que nos livros aqui analisados. Além disso, a autora se atém a uma representação que busca traçar a afirmação identitária do poeta com relação à contraposição com os sujeitos aos quais sua poesia faz referência. Sua leitura está calcada no conceito de construção identitária enquanto contraponto com a alteridade. Um dos aspectos do trabalho dessa estudiosa, que se aproxima com a leitura desta dissertação, é aquela que destaca a objetivação identitária de Barros privilegiando sua formação literária.

Outra leitura interessante da obra de Manoel de Barros é produzida por Paulo Morgado Rodrigues (2007). O título de sua dissertação é *Manoel de Barros: confluência entre poesia e crônica*. Como o próprio título sugere, esse estudioso aponta elementos que possibilitam ler os imbricamentos de um gênero literário em outro. Esta consideração é importante para o meu trabalho porque acredito que a poesia de Barros possui vários elementos que a aproximam da prosa (esta afirmação será retomada e aprofundada ao longo deste trabalho). É neste sentido afirmativo que Paulo Morgado direciona sua argumentação, estabelecendo as permeabilidades múltiplas e mútuas dos gêneros crônica e poesia.

Tem-se, por vezes, a sensação de que o poeta Manoel de Barros também se transubstancia em cronista, pois as narrativas imagéticas da paisagem pantaneira, dos animais e insetos, das árvores e plantas, das pedras e rios e, principalmente, das histórias, costumes, lendas, causos, personagens, vividas ou ouvidas da boca do povo, que permeiam frequentemente seus poemas, fazem brotar a suspeita de que Manoel de Barros, através da sua aglutinante poética, represa no texto, de modo quase referencial, a realidade circundante. (RODRIGUES, 2007, p. 32)

Esta aproximação, embora o autor acima referenciado estabeleça uma relação entre dois gêneros específicos, se aproxima de minha leitura relacional entre gêneros distintos na poesia de Barros. Em meu trabalho estabeleço confrontos relacionais com romances: tais como os de José de Alencar, Mário de Andrade, e

Knut Hamsun, três escritores que trabalham a prosa e que são referenciados pelo próprio Barros com o intuito de autocomparação. Aliás, como dito anteriormente, as análises comparativas são inúmeras nos trabalhos acadêmicos sobre Manoel de Barros, a mais tradicional delas (mais uma vez uma aproximação entre gêneros distintos) é aquela que diz respeito ao paralelismo apontado entre as obras de Manoel de Barros e João Guimarães Rosa. De fato, se a escrita de Barros é privilegiada pelos seus caracteres prosaicos, a obra de Guimarães Rosa parece ser seu correlato na prosa. Os textos do escritor mineiro são comumente lidos como poesia em prosa.

Dentre as análises que estabelecem essa proximidade, destaco a tese denominada *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa*. Esta tese de Kelcilene-Gracia Rodrigues (2006) procura desfazer uma imprecisão comum em relação às leituras aproximativas entre Barros/Rosa. Investe na desconstrução de um equívoco porque afirma que a escrita de Barros não é mero *pastiche* da escrita de Rosa e chama a atenção para um fato importante no sentido de comprovar que as relações entre as obras são de similitudes, e não de cópia desbragada de Barros em relação a Rosa.

Kelcilene aponta, inclusive, um dado cronológico importante em relação ao não decalque da obra de Barros: a obra do poeta pantaneiro antecede a do escritor mineiro. Os lançamentos de seus livros inaugurais aconteceram quase que simultaneamente. É claro que há uma admiração manifesta de Barros pelo trabalho de Rosa e é claro que há uma influência. Mas a influência no caso do escritor mato-grossense significa transformação. A escrita enquanto atividade antropofágica sempre foi comum na atividade do poeta pantaneiro. Além disso, as fontes das influências são inúmeras, inclusive transpondo aquelas relacionadas apenas aos nomes ligados à atividade literária.

Observa-se, pelo título da tese da estudiosa, que a atitude literária de ambos os escritores são consideradas autorreflexivas. Kelcilene busca identificar e afirmar as similitudes nas poéticas deles, mas traça também suas diferenças, além de descartar uma concepção que já estava se tornando lugar comum sobre a escrita de Barros, aquela de vê-la como uma espécie de plágio de Guimarães Rosa. Leitura equivocada que investe na diminuição da originalidade e autonomia da sua poesia.

Na dissertação de Fabrício Carpinejar (2001) é estabelecida uma comparação



entre as obras de Manoel de Barros e a de João Cabral de Melo Neto. A obra do poeta pernambucano é considerada, na dissertação de Carpinejar, conforme concepção expressa em ensaio pelo crítico Antonio Carlos Secchin. Na análise de Secchin a poesia de João Cabral é considerada como a poesia do desfalque e da redução a um dizer essencial. Já a poesia de Barros é vislumbrada por Carpinejar como poesia excessiva e abundante.

Fabrizio Carpinejar afirma que os dois poetas estabeleceram propostas antagônicas de trabalho. Se for pensado o quanto essas escritas são diferentes entre si, a interpretação deste acadêmico parece ser exata. Mas, apesar da “abundância” em Barros e da “escassez” em João Cabral, vistos em conjunto, seus projetos não são assim tão antagônicos. O que diverge é a maneira de executá-los. Neste sentido, as diferenças são consideráveis: a linearidade e contenção argumentativa de João Cabral, vistas superficialmente, em nada se assemelha à escrita fragmentária e repleta de imagens e metáforas de Barros. No entanto, o poeta pantaneiro também é econômico e contido em seus *leitmotifs*, inclusive, são procedimentos comuns em sua obra, as retomadas intratextuais, a utilização das mesmas imagens e metáforas empregadas em novos contextos poéticos. Sua escrita circular permite entrever o projeto (semelhante ao de João Cabral) declarado nos versos de um dos poemas do poeta pantaneiro: “Porque as cores se misturam em teu filho ainda/ E a nudez e o despojamento não se fizeram em seu/ canto;” (BARROS, 1992, p. 107)

Estruturalmente, as poéticas de Barros e de João Cabral são díspares, mas, ambas são “contidas”, isso porque a abundância de imagens e metáforas em Barros, em certa medida, é empregada no intuito de atingir objetivos pré-estabelecidos pelo poeta: seu projeto de cantar as coisas insignificantes. Esta constância da obra de Barros abafa a composição fragmentária e “independente” de seus versos e garante a unidade dos seus escritos.

Miguel Sanches Neto, em seu ensaio *Achados do chão* (1997), além de efetuar uma leitura autobiográfica da obra do poeta também estabelece uma contraposição entre Barros e João Cabral. Em seu ensaio, a diferenciação é estabelecida principalmente nos níveis estilísticos: Sanches Neto sustenta a tese de que a escrita de Barros é dionisíaca e a de João Cabral de Melo Neto é apolínea. Transcreverei um longo trecho que demonstra a distinção efetuada por Sanches Neto.

A produção de Manoel de Barros vem preencher uma lacuna criada pela poesia descarnada do poeta pernambucano. Se os dois optam pela incorporação de elementos impuros, isso se dá de maneira bem diferente. Barros empreende uma restauração de uma tradição dionisíaca, centrada numa busca do ínfimo. Sua preferência pelas coisas sem importância, aliada a uma personalidade dionisíaca, define seu gosto pelo fragmento e pelo erro. Nietzsche, em o *Nascimento da tragédia*, diz que Dionísio “se assemelha a um indivíduo que erra, se esforça e sofre”, estando marcado por um despedaçamento. Dionísio vive sob a influência do líquido, da embriaguez, valores fundamentais da cosmovisão do poeta mato-grossense, o que possibilita filiarmos sua obra a esta corrente da sensibilidade ocidental. Segundo Chevalier, Dionísio “simboliza as forças obscuras que surgem do inconsciente. É um deus que preside os excessos provocados pela embriaguez, toda espécie de embriaguez, (...) Dionísio oferece aos homens os dons da natureza” e “simbolizaria, então, (...) a regressão para as formas caóticas e primitivas de vida”. João Cabral ocuparia o polo extremo desta divisão, o contido e intranstornável que Nietzsche chamou de “apolíneo”. Reforçando tal diferenciação, vale destacar que Apolo, segundo a simbologia, é “o deus solar, o deus da luz”. (SANCHES NETO, 1997, p. 22-23)

As conclusões a que chega Sanches Neto são pertinentes, no entanto, sua afirmação de que a poesia de Barros preenche uma lacuna criada pelo tipo de poesia praticada por João Cabral desconsidera a questão cronológica da anterioridade da poesia de Barros, e o crítico comete um equívoco semelhante àquele apontado acima - na sucinta exposição da tese de Kelcilene Grácia-Rodrigues – sobre uma atribuição simplista e deturpadora de influências e filiações poéticas. Este equívoco se torna extremamente gritante se for considerada a recorrência compositiva da poesia de Barros. Os seus elementos principais estão expostos desde seu primeiro livro.

Sobre as leituras de Miguel Sanches Neto, chama a atenção a mudança de apreciação da poesia do poeta pantaneiro percebida no confronto de dois de seus escritos sobre Manoel de Barros. Um deles é o ensaio acima referenciado, que conforme se deduz pela data de publicação, foi escrito no, ou próximo ao ano de 1997; no final de 1998, Miguel Sanches Neto tem um artigo publicado na *Gazeta do Povo* em que analisa a poesia de Manoel de Barros e a crônica de Rubem Fonseca. Neste último trabalho o professor afirma que o que os autores fazem nos livros analisados (o de Rubem Fonseca é o *Confraria dos espadas* -1998), é trabalhar de uma forma que representa um retorno a si próprios. Miguel Sanches Neto os apresenta como pastichadores da própria obra. O livro de Barros ao qual o crítico se refere é *Retrato do artista quando coisa* (1998), livro este recém lançado (levando em conta a data da publicação do artigo).

No ensaio de Sanches Neto, pode-se perceber uma profunda simpatia pela

poesia do poeta pantaneiro. É difícil entender a mudança brusca de apreciação se pensarmos o período curto entre este trabalho crítico e a análise depreciativa encetada em seu artigo, ainda mais se for levado em conta que os elementos que o crítico aponta, como o retorno a si mesmo, estão presentes na obra de Barros muito antes do lançamento do seu *Retrato do artista quando coisa*. Miguel Sanches Neto é um dos acadêmicos que divulgam (pelo menos em seu artigo) a obra de Manoel de Barros como repetição estéril. As recepções praticamente antagônicas direcionadas às partes da obra do poeta por Miguel Sanches Neto, em seus dois textos aqui referenciados, é representativo do quanto a obra do poeta é complexa e aponta para as tensões e contradições que ela carrega na sua dialética difícil de relação com a tradição: de busca poética que privilegia a própria busca e o caminho sem indicar uma pretensa chegada; e ainda, de sua tentativa de “arejamento” das palavras buscando um avanço “para o começo”.

A constância da poesia de Barros representa uma lealdade ao projeto poético enunciado desde sempre em sua obra. A firmeza inquebrantável do poeta, na utilização de suas personagens, imagens, metáforas, histórias, causos, temas e versos - a intratextualidade constante em seus escritos - é o investimento em uma poesia que parece não dar tanta atenção à valorização quase patológica da originalidade, da novidade (apesar do caráter singular de sua obra). A organicidade da escrita de Barros possui sua razão de ser: pode ser vista como a tentativa de fundar um mito e de elaborar uma narrativa que possa ser reconhecível. É quase que uma contratendência do estilo informativo que tanto tem influenciado a literatura contemporânea e sua volubilidade característica. Daí as considerações sobre seu caráter de resistência, ou mesmo, dependendo da perspectiva, seu anacronismo. Manoel de Barros é narrador moderno e tradicional. Há sempre em seus escritos um lastro reconhecível da narrativa clássica; e ela deixa no leitor a impressão de familiaridade, semelhante à sensação experimentada pelas pessoas que ouvem, e não se cansam de ouvir, histórias parecidas (mas sempre novas) proferidas com maestria por quem sabe contá-las, talvez numa tentativa de aproximação do caráter exemplar épico. A técnica narrativa de Barros garante o entusiasmo sempre renovado de quem lê seus livros sabendo, de antemão, que vai entrar em um reino reconhecível, mas sempre repleto de surpresas, tal qual a paisagem pantaneira, sutilmente modificada a cada revolução sazonal de suas águas, embora sempre distinguível e denominada por aquilo que é.

### 3 - POEMAS CONCEBIDOS SEM PECADO: DE METAPOESIA A METAPOESIA

Quero antes o lirismo dos loucos  
 O lirismo dos bêbedos  
 O lirismo difícil e pungente dos bêbedos  
 O lirismo dos clowns de Shakespeare  
 Não quero mais saber do lirismo que não é libertação

Fragmento de "Poética" de Manuel Bandeira

No primeiro livro de Barros, o poeta não leva às últimas consequências o trabalho de formador com a linguagem; o elemento memorialista autobiográfico se impõe e é o que se destaca neste primeiro trabalho. É interessante transcrever e analisar o primeiro poema do primeiro livro de Barros no intuito de corroborar aquilo que foi afirmado a respeito da consistência de sua obra poética e da recorrência da visada memorialista nela. Já neste primeiro livro podem ser vislumbrados vários dos motivos poéticos e *modus operandi* que singularizam a escrita do poeta pantaneiro.

#### 1.

Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho  
 Bem diferente de Iracema  
 desandando pouquíssima poesia  
 o que desculpa a insuficiência do canto  
 mas explica a sua vida  
 que juro ser o essencial

– Vai desremelar esse olho, menino!  
 – Vai cortar esse cabelão, menino!  
 Eram os gritos de Nhanhá. (BARROS, 1999, p. 9)

Dos três livros objetos deste estudo, o primeiro é, sem dúvida, o que melhor evidencia a fusão de gêneros em Barros, bem como o teor autobiográfico de sua poesia. É o livro que deve ser vislumbrado como um todo, em sua integridade narrativa. A marcação progressiva numérica dos títulos dos poemas da primeira parte do livro é reveladora neste sentido. Mas o interessante é perceber, já no primeiro poema, uma espécie de síntese da obra de Barros. Assim, há, nos dois primeiros versos, explícitas referências à tradição literária, o que demonstra a constância do aspecto metaliterário em Barros, bem como a importância dele para a economia de seus livros. A aproximação da personagem, e portanto, metonimicamente, da obra homônima de José de Alencar, é significativa em três sentidos: 1º) Porque reforça a identificação de sua poesia com a obra em prosa, não

é por acaso que a personagem utilizada como base comparativa com *Cabeludinho* seja retirado de um livro representativo do romance brasileiro. 2º) O segundo elemento a ser destacado possui um caráter negativo, pois, da mesma forma como utiliza comparativamente uma obra representativa da prosa romântica brasileira, o poeta mato-grossense dimensiona a distância entre os dois trabalhos. Essa comparação efetuada por Barros é contrastante e está posta no intuito muito mais de dissociar do que de aproximar as obras. A diferença reside nos motivos do poeta que não são os mesmos do escritor cearense, ou, dito de outra maneira: não são os motivos românticos. Ainda que, de certa forma, a matéria possa se assemelhar, as coincidências entre estes livros são trabalhadas de maneira que valoriza a distinção entre ambos. O poeta aproxima sua produção “diminuindo”, numa atitude pseudomodesta, sua obra e afirmando o seu lugar pela diferenciação da estética romântica; sugerindo sua proximidade com os modernistas, com quem tem muitas afinidades, apesar da não participação direta em algum grupo do movimento.

Em contraposição aos temas grandiosos do Romantismo (a procura da constituição de uma nobreza nacional, por exemplo) o poeta enuncia seus temas prosaicos e afirma ironicamente “desandando pouquíssima poesia/ o que desculpa a insuficiência do canto/ mas explica a sua vida/ que juro ser o essencial”. Estes versos são irônicos porque o poeta sabe que sua poesia é Poesia, embora ela não se enquadre plenamente no tipo de poemas celebrados pelos românticos. Em Barros o destaque não é a formação de um povo (como comumente o romance *Iracema* é lido), mas, a representação experiencial muito mais estrita e localizada, materializada numa narrativa biográfica e autobiográfica, por isso mesmo, muito mais individualizada. 3º) Vale destacar também uma outra aproximação da obra de Alencar, e, também neste ponto a aproximação deve ser relativizada: trata-se do caráter indigenista de ambas as obras. Em *Iracema* temos a figura idealizada do índio; já em *Poemas concebidos sem pecado*, temos uma espécie de equilíbrio entre essa figura nobremente heróica em Alencar e a personagem situada no extremo oposto ao do romântico cearense em Mário de Andrade com seu *Macunaíma*. Cabeludinho, ou Bugrinho, o protagonista de Barros, é o representante de uma vida mais verossímil. Nesse primeiro livro de Barros (que tem um teor fortemente descritivo) o personagem “funciona” para representar, num primeiro momento, um modo de vida regional e as angústias provocadas pelo choque do contato entre

culturas distintas. O contato cultural, que perpassa as três obras citadas neste parágrafo, é apresentada de maneira preponderantemente idealizada em Alencar, de maneira fantástica, caricata e satírica em Mário e, em Barros, de maneira mais singela (ainda que rasa) e, em certo sentido, mais pendente para o realismo.

A condição de bugre da personagem alter ego de Barros (Cabeludinho era o seu apelido na infância) serve como um dos indicativos autobiográficos explícitos que conduz à problemática experiencial de Barros. Uma experiência abrangente porque poetiza traços empíricos de uma vida provinciana e regional se desdobrando na caracterização arquetípica das várias personagens recorrentes em seus livros<sup>22</sup>. O caráter tipificador e determinista do seu trabalho garante a possibilidade de riqueza de apresentações de perspectivas e de representação dramática, porque permite ao poeta contar a saga do sujeito cindido quando faz referência a sua condição migrante (a condição do protagonista) ao mesmo tempo em que reflete sobre a posição alheia cristalizada. *Poemas concebidos sem pecado* é um livro autobiográfico e biográfico, ainda que a perspectiva narrativa apresentada seja sempre a da personagem principal, uma vez que as experiências dos outros são captadas e apresentadas por esse narrador, que se desdobra e que fala ora em primeira, ora em terceira pessoa.

Pode-se perceber no livro as diferentes perspectivas das personagens, inclusive porque muitos dos poemas apresentam estruturas com a inserção de diálogos. E esses diálogos auxiliam na representação dos traços caracterizadores e diferenciadores da personalidade do narrador e daqueles aos quais o poeta se distanciou em busca de conhecimento no Rio de Janeiro. No entanto, como afirmado anteriormente, a personalidade do protagonista está valorizada em detrimento das demais porque o narrador de Barros é, em quase todo o livro, um narrador parcial (um narrador em primeira pessoa) que, ao mesmo tempo em que se interpreta e se expõe, como fica evidente nos poemas com estruturas fragmentárias de monólogos, expõe e interpreta as personagens de sua obra. Essa estrutura dialógica pode ser percebida em Barros no poema anteriormente transcrito nos versos 7 e 8 e a estrutura monológica pode ser percebida no poema “9”, e no poema “11” (no seu dístico final), transcritos neste trabalho nas páginas 39 e 41-42, respectivamente.

---

<sup>22</sup> Barros criou algumas personagens que são retomadas intratextualmente: Bernardo, Bugrinha, Nhanhá, Mário-pega-sapo, entre outros.

É importante que se efetue uma análise mais pormenorizada deste primeiro poema para reforçar a afirmação sobre a coerência da poesia de Barros. Nesta unidade poética aparecem quase todos os seus temas, embora não apareçam diretamente seus arquissemas<sup>23</sup> e nem haja um trabalho tão sofisticado no nível de suas inversões sintáticas, sua criação de neologismos e toda a riqueza de ambiguidades que elas sugerem. O livro todo é econômico; neste sentido, todos os três primeiros livros são. Mas, o projeto de Manoel de dar estatuto às insignificâncias, que também está relacionado ao trabalho mais técnico com a palavra (notadamente, na utilização de expressões populares e/ou escatológicas), pode ser vislumbrado neste poema: na própria des/consideração de sua poesia como poesia insuficiente (versos 3 e 4); nos termos comparativos de seu poema, relacionando-o com a tradição literária e inserindo-o em uma dimensão metapoética de modernista “menor”. O poema acima transcrito, embora contenha uma aproximação explícita à *Iracema*, inicia-se com uma aproximação sutil do começo de *Macunaíma*, conforme observado e estruturalmente comparado por Rogério Eduardo Alves.

De fato, a influência do estilo modernista do livro-chave do movimento escrito por Mário de Andrade pode ser identificada, quase que na forma de uma citação, nos dois versos de abertura de *Poemas concebidos sem pecado*. O primeiro composto por 16 sílabas poéticas, o segundo por oito: “Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho/ bem diferente de Iracema.”. No mesmo ritmo e métrica semelhante (14 e 7 sílabas poéticas) em que está relatado o parto do herói na abertura de *Macunaíma*: “No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma/ o herói de nossa gente.” (ALVES, 2005, p. 15-16)

O projeto de Barros também pode ser identificado na simplicidade das personagens e suas formas de se expressarem; na descrição dessas vidas singelas e na representação das perspectivas dos sujeitos comumente mal-considerados pela sociedade capitalista: crianças, loucos, andarilhos, prostitutas, etc. todo um grupo de sujeitos cujo discurso é desqualificado pela sociedade hierarquizadora e valorizadora da produção material. Algumas dessas caracterizações elencadas são verdadeiros lugares comuns nas análises da obra de Barros. Mas, lugares comuns importantes de serem considerados porque pertinentes.

<sup>23</sup> Este termo diz respeito às palavras recorrentes em Barros. Assim o próprio poeta explica o vocábulo em uma entrevista cedida à revista *Bric-a-Brac*: “Aprendi de um filólogo, cujo nome não me lembro agora, são palavras logradas dos nossos armazenamentos ancestrais, e, que ao fim norteiam o sentido de nossa escrita. *Arqui*, derivado do grego *archos*, é aquele que comanda. Essas palavras chaves, portanto, orientam os nossos descaminhos. Orientam nossa obra a fim de que não fuja de nós mesmos ao escrever”. (BARROS, 1992, p. 327-328)

Não farei aqui uma análise de todos os 25 poemas do primeiro livro de Barros. A perspectiva adotada (de encarar o seu primeiro livro como uma narrativa) além de algumas simplificações, possibilita que se volte o olhar para sua estrutura total. E é preponderantemente isso que pretendo fazer neste trabalho em relação aos primeiros livros do poeta. Esta linha metodológica está em consonância com a interpretação feita por Miguel Sanches Neto (pelo menos no tocante ao primeiro livro do poeta) no seu ensaio sobre a poesia de Manoel de Barros.

*Poemas concebidos sem pecado* é um livro autobiográfico. No seu principal poema, “Cabeludinho”, o poeta conta a sua história, do nascimento à mocidade. Este é um longo texto que se refere aos fatos essenciais da vida do menino do interior. Divide-se em onze partes não tituladas, mas que representam os seguintes passos: 1. Nascimento, 2. Primeira paixão, 3. Jogos infantis, 4. A partida, 5. A escola, 6. Correspondência familiar, 7. Iniciação à poesia, 8. Iniciação sexual, 9. A academia, 10. O retorno do bugre e 11. Situação atual. O poema representa, em essência, os principais itinerários da vida de Cabeludinho, do nascimento no Pantanal até o curso universitário no Rio de Janeiro, revelando um forte sentimento de perda. (SANCHES NETO, 1997, p. 6)

Em Barros, importa sua vivência principalmente porque ela se imbrica na experiência poética. Todo o percurso autobiográfico registrado tem um valor potencializado na medida em que revela o sujeito Barros como um vate. Vale reforçar este enunciado porque ele é fundamental: Manoel de Barros escreve sua poesia autobiográfica, entre outras razões, porque esta poesia evidencia a representação do nascimento de um poeta. Concomitantemente, na narrativa desta trajetória é contado o impacto impressionante da capital e seus valores no espírito do bugre pantaneiro e, indiretamente, em seus conterrâneos; é narrado o sentimento de saudade e perda provocada pelo deslocamento; é contado sobre os sujeitos marginalizados que povoam os dois universos, principalmente o universo da região original do poeta, o Pantanal. O livro *Poemas concebidos sem pecado* é todo ele a perseguição evocativa e apresentação de um roteiro. Dado seu caráter descritivo, torna-se um livro relativamente fácil de parafrasear.

Percebe-se no livro inicial de Barros a descrição de uma personalidade, de uma iniciação poética juntamente com uma concepção literária herdada dos modernistas e que será constantemente burilada e re/apresentada em seus livros posteriores. Essa personalidade é apresentada evidenciando sentimentos conflitantes, antitéticos até – se for pensado no teor eufórico das falas do eu lírico no poema que narra a viagem ao Rio (poema “4”) em contraponto ao teor saudosista de



todos os demais poemas representativos dos momentos posteriores à chegada do menino Barros na então capital do país. Isto evidencia o já referido choque de um contato com uma estrutura social distinta daquela da qual o poeta é oriundo. A saudade, neste primeiro livro, é uma constante. Às vezes explicitamente presente no poema, como no verso 15 do poema “11”: “na hora do azar que espanta até a ave da **saudade**”<sup>24</sup> (p. 27)<sup>25</sup> ou sugestivamente, como nas descrições reminiscentes da região e das pessoas do Pantanal, tal como podem ser vislumbrados nos 2º e 3º capítulos do livro: “Postais da cidade” e “Retratos a carvão”, dois capítulos voltados quase que exclusivamente à representação reconstitutiva dos tipos e do espaço pantaneiros.

A carga memorialista em Barros é importantíssima para a fatura do livro. Ao considerar sua escrita como uma produção a partir de reminiscências, há de se fazer um esforço que extrapole aquilo que se lê e que leve o analista a pensar na questão da problemática temporal da dupla inserção do momento da escrita e do tempo pretérito daquilo que se enuncia. A apresentação de um roteiro por Barros constrói uma história (ainda que mitificada) e a apresentação dessa saga experiencial é tanto auto-interpretação - ou autoconstrução - como uma apresentação e anúncio: como já esboçado anteriormente, este livro, preponderantemente metapoético, é uma espécie de revelação do poeta que busca afirmar-se e afirmar seu lugar na poesia brasileira.

O livro foi publicado em 1937, Barros nasceu em 1916, portanto, esse livro foi lançado no momento em que o poeta contava 21 anos, e certamente reúne poemas que foram escritos quando o poeta possuía idade inferior a essa. Este fato pode ajudar a compreender a escolha do título: *Poemas concebidos sem pecado*; é uma referência à tradição cristã, do Cristo concebido sem pecado e uma analogia à condição de virgindade de Maria. Esses mitos podem ser vistos como uma analogia à condição poética virginal e bisonha do jovem que se narra em seu livro de estreia.

Apesar das situações dilemáticas narradas, a construção da personalidade em Barros é uma construção facilmente inteligível, uma construção que beira a praxe do sujeito adolescente. O herói, ou auto-herói apresentado pelo poeta, por

---

<sup>24</sup> Grifo meu.

<sup>25</sup> A partir deste ponto da dissertação, as citações transcritas no corpo do texto deste trabalho e retiradas do livro principal objeto de análise específica do capítulo terão como referência a indicação da página da qual o texto foi extraído. Assim, neste capítulo, as citações que contiverem apenas a referência de página dizem respeito aos textos do livro *Poemas concebidos sem pecado*.

tudo que tem de ordinariiedade, pode ser considerado uma personagem rasa. Barros se constrói como um sujeito tipo, não há muita complexidade na apresentação deste sujeito que, no momento que antecede sua partida ao Rio, assim se apresenta no poema “3”, cujo fragmento transcrevo: “Eu só sei que meu pai é chalaneiro/ mea mãe é lavadeira/ e eu sou beque de avanço do Porto de Dona Emília/ o resto não tô somando com qual é que foi o índio/ que frechou São Sebastião...” (p.15). Percebem-se neste fragmento os elementos de referência identitária de Bugrinho: além dos pais (nas suas funções simples de chalaneiro e lavadeira) enquanto dados genealógicos clássicos na apresentação identitária, os caracteres definidores postos em relevo são extremamente prosaicos, como serve de exemplo a referência ao time de futebol e sua posição no time. Esses são os aspectos que definem o adolescente Bugrinho. Neste poema, que narra a fase anterior à mudança ao Rio de Janeiro, percebe-se que a gama de preocupações do infante Bugrinho é limitada. É isso que a expressão popular metafórica dos últimos dois versos transcritos neste parágrafo evidencia. Não há ainda o dilema provocado pelo contato com outro registro cultural, tampouco a mescla de euforia com o novo e o sentimento de saudade misturado com remorso, provocado pelo afastamento dos seus. Os poemas que denunciam essa tensão são justamente os mais complexos e belos, repletos de carga dramática.

Sigamos mais pormenorizadamente aquilo que Miguel Sanches Neto denominou de “passos” do herói, propondo uma modificação ao esquema original do professor. Na análise que se seguirá, me aterei menos aos aspectos circunstanciais dos passos episódicos da “vida” do eu lírico e mais na narrativa que apresenta a anunciação, aceitação, procura e “encontro” com a poesia. Esta saga fica linearmente exposta, num sentido cronológico, nos poemas que vão do “5” ao “11” do primeiro capítulo do livro analisado, excetuando o poema “10”, que é um intervalo episódico nessa sequência metapoética do primeiro capítulo. Portanto, os passos aqui propostos ficam, arbitrariamente, assim estabelecidos - a título de convenção nominativa e adotando a perspectiva metodológica de Miguel Sanches Neto: poema “5”, anunciação poética; “6”, aceitação e exercitação iniciática; “7”, tentativa de seguir as convenções poéticas tradicionais; “8”, contato com a poesia; “9”, intimidade

poética e “11”, concepção de poesia e rebeldia estereotipadas.<sup>26</sup> Dos poemas “1” até o “4” é narrada a vida do eu lírico até o momento da partida ao Rio de Janeiro.

#### 4.

Nisso chega um vaqueiro e diz:  
 \_Já se vai-se, Quério? Bueno, entonces seja felizardo  
 lá pelos rios de janeiros...  
 \_Agradece seu Marcão, meu filho  
 \_Que mané agradecer, quero é minha funda  
 vou matando passarinhos pela janela do trem  
 de preferência amassa barro  
 ver se Deus me castiga mesmo (...) (BARROS, 1999, p. 17)

O que se destaca nestes versos é justamente a representação de uma vida de menino interiorano. Mas, nestes poemas iniciais já ficam afirmados alguns elementos típicos da adolescência: uma certa contestação a alguns padrões estabelecidos e uma euforia evidente pelo estado de espírito do eu lírico no momento da partida para a cidade do Rio de Janeiro. Fica patente o entusiasmo do garoto antes do momento de seguir viagem. O poema “4” termina assim: “\_Té a volta, pessoal, vou pra macumba” (p. 17). Alguns sinais visíveis do caráter juvenil transgressor em relação às normas pantaneiras ficam evidentes nos versos da primeira estrofe deste mesmo poema:

Depois do pedido da mãe o eu lírico demonstra em suas respostas transgressões aos códigos de boa conduta interiorana: uma delas é a negativa em obedecer a mãe e ser, ao mesmo tempo, educado com a personagem *Marcão*; outra é a atitude desafiadora nos versos “vou matando passarinhos pela janela do trem/ de preferência amassa barro/ ver se **Deus me castiga mesmo**”<sup>27</sup>. A personalidade criada/apresentada por Barros, em um primeiro momento é a de um garoto simples, mas com ímpeto de conhecimento e espírito contestador.

O poema intitulado “5” é importante porque retoma o enfoque metapoético do primeiro poema – que pode ser visto como uma espécie de preâmbulo sintetizador do livro - e é o que principia a “anunciação” do *Bugrinho* poeta.

<sup>26</sup> A rebeldia do primeiro livro de Barros pode ser considerada duplamente estereotipada, tanto porque representa o clássico paradigma do jovem rebelde e contestador, como parte também de conceitos sobre poesia como resistência, confronto e inovação, conceitos caros à considerada fase heróica do Modernismo brasileiro e que rendeu seus frutos serôdios.

<sup>27</sup> Grifo meu.

## 5.

No recreio havia um menino que não brincava  
 com outros meninos  
 O padre teve um brilho de descobrimento nos olhos  
 \_ POETA!  
 O padre foi até ele:  
 \_ Pequeno, por que não brinca com os seus colegas?  
 \_ É que estou com uma baita dor de barriga  
 desse feijão bichado. (BARROS, 1999, p. 19)

Visto anacronicamente, nesse ponto aparece um elemento de importância fundamental para a obra do escritor pantaneiro, a referência intratextual. Em outros livros de Barros são retomados diálogos anunciadores do padre com relação ao dom de poeta. Esta recorrência factual – ainda que retomada em outros termos – é importante para o discurso autobiográfico no sentido de criar a impressão de verossimilhança. As referências intratextuais em seus livros não se dão apenas ao nível das recorrências de sentenças poéticas, mas também e principalmente em retomadas de situações vivenciais.

Neste poema, a “descoberta” pelo padre se baseia em elementos que partem de uma espécie de visão estereotipada de poeta: o sacerdote não ouve nenhum dito espirituoso de Bugrinho, ou lê um texto que o faça perceber os dotes literários do garoto, o que o faz afirmar que o herói da narrativa é um poeta, única e exclusivamente é o fato da estranheza que o garoto provoca por conta de sua diferença em relação aos demais. O que faz o padre chegar a sua conclusão é verificar o isolamento do menino em relação aos colegas, o que sugere a imagem do sujeito recluso, ensimesmado, imagem estereótipo do poeta maldito de Rimbaud.

Nos poemas subsequentes, o caráter de exercitação poética fica evidente por conta de sua extrema ingenuidade composicional:

## 6.

Carta acróstica:

“Vovó aqui é tristão  
 Ou fujo do colégio  
 Viro poeta  
 Ou mando os padres...”

Nota: Se resolver pela segunda, mande dinheiro para comprar um dicionário de rimas e um tratado de versificação de Olavo Bilac e Guima, o do lenço. (BARROS, 1999, p. 21)

7.

Eta mundão  
 moça bonita  
 cavalo bão  
 este quarto de pensão  
 a dona da pensão  
 e a filha da dona da pensão  
 sem contar a paisagem da janela que se é de entrar de soneto  
 e o problema sexual que, me disseram, sem roupa  
 alinhada não se resolve. (BARROS, 1999, p. 23)

Os poemas “6” e “7” são textos que representam a tentativa iniciática do domínio da arte de versejar, ambos ligados à estrutura autobiográfica do livro, o primeiro trata de uma carta endereçada à avó, contando da realidade e dos dilemas da vida escolar. Já o segundo poema narra uma situação que demonstra um momento de “aceitação” da realidade do Rio de Janeiro. É um dos raros poemas deste livro em que o eu lírico, na sua situação de sujeito deslocado, apresenta sua condição sem evidenciar os dilemas provocados pelo saudosismo.

Nestes dois poemas, para além da evidenciação da escrita que parte das reminiscências, observa-se uma tentativa de se demonstrar conhecimento em relação ao manejo técnico da linguagem. No primeiro caso, o domínio da técnica dos acrósticos, e, no segundo poema, a composição rimada. A partir do poema “6” verifica-se que é levado a sério a caracterização evidenciada no quarto verso do poema “5”: “*POETA*”. O estereótipo da rebeldia adolescente apropriado e ratificado por Barros também é evidente, no quinto verso deste poema: “Ou mando os padres...”. As reticências do final do verso são significativas quanto ao caráter transgressor da personalidade apresentada.

No poema epistolar transcrito, nos três versos finais (que é a nota ao conteúdo da carta) estão explicitados uma concepção corriqueira de poesia ainda atrelada ao modelo parnasiano de composição. Não é casual o pedido à avó: caso esta queira que o eu lírico se transforme em poeta, este sugere que seja comprado um tratado de versificação produzido por dois nomes representativos da poesia parnasiana: Olavo Bilac, o Príncipe dos poetas, e Guima (Guimarães Passos) que por sua fama menor, necessita de um epíteto complementar. No entanto, esta ‘nota’ do poema é evidentemente colocada com uma intenção de “despistar” o leitor, criando uma falsa expectativa, porque os elementos formais tradicionais do Parnasianismo comumente estão ausentes da poesia de Barros. Quando o poeta

utiliza as formas tradicionais de composição, neste primeiro livro, é para produzir uma poesia provocativa, paródica e bem-humorada.

No poema “7”, um texto rimado, mas sem uma concatenação rigorosa entre as rimas – o segundo verso não rima com o quarto e nem com nenhum outro e os três últimos versos não rimam com nenhum outro verso da primeira estrofe ou entre si – o tom paródico referido no parágrafo acima é flagrante. A tentativa de produzir uma poesia rimada é malograda por diversas falhas formais e pela utilização da mais explorada, e gasta, das rimas possíveis, a rima em ‘ão’, não bastasse isso, a palavra *pensão* é repetida três vezes nos finais dos versos 4, 5 e 6. O poema só “se salva” porque é uma representação do processo iniciático em Barros, e é uma representação que procura evidenciar a pouca propensão do poeta às formas canônicas anteriores ao Modernismo. Lido, rigorosa e isoladamente, é um mau poema que não apareceria em nenhuma antologia mais ou menos respeitável. Mas, por outro lado, o texto acima transcrito está totalmente adequado à estrutura total deste livro de Barros: um livro sobre a trajetória de um artista e de suas tentativas de firmar-se como poeta com ‘P’ maiúsculo.

Em suma, os dois poemas acima transcritos são textos intencionalmente rudimentares no quesito técnico e se, de um lado, são fracos no tocante à sua integridade poética, por outro lado estão em consonância com as principais características do livro que, baseadas em reminiscências recentes<sup>28</sup> do autor, procuram recontar sua trajetória experiencial. Por isso o caráter circunstancial – seus escritos são quase crônicas pessoais – que visa apreender e expressar o imediato, o momentâneo, o que explica a recorrência no livro das questões existenciais juvenis – ostensivamente denominadas de problemas, como nos últimos três versos do poema “7”, versos estes que destacam as questões de afirmação identitária (donde se sobressaem o qualificativo poeta, as questões de expressão artística e a questão sexual). Esta sequência, portanto, está atrelada aos aspectos vivenciais e rememorativos do trajeto de Manoel de Barros ou Bugrinho e à procura de sua dicção.

---

<sup>28</sup> Recentes se levadas em conta a idade de Manoel de Barros quando da publicação do livro.

## 8.

\_Sou uma virtude conjugal,  
 advinha qual é?  
 \_Um jambo,  
 Um jardim outonal?  
 \_Não.  
 \_Uma louca,  
 as ruínas de Pompéia?  
 \_Não.  
 \_És uma estátua de nuvens,  
 O muro das lamentações?  
 \_Não.  
 \_Ai, entonces que reino é o teu, *Darling*?  
 Me conta, te dou fazenda,  
 me afundo, deixo o cachimbo.  
 Me conta que reino é o teu?  
 \_Não.  
 Mas pode pegar em mim que estou uma Sodoma... (BARROS, 1999, p. 25)

No poema “8”, outro metapoema, os dramas anteriormente apontados, de iniciação poética e sexual, se confundem e se imbricam numa dinâmica dialógica em que a personagem que conversa com o eu lírico se mantém ambígua e, em última instância, indefinida. O texto é um jogo de adivinhação, um jogo que não chega ao fim porque não é revelada a resposta, e, por isso termina com reticências. Há várias pistas, entretanto, que permitem afirmar que a figura a que se busca definir é uma personificação da Poesia. Pode-se pensar que este é um texto que se vale da figura de linguagem prosopopéia, a personagem que fala é a própria Poesia. Por conta da recorrência de referências à musa enquanto entidade poética ao longo do livro, pode-se concluir que a personagem que propõe a questão ao poeta é a própria Musa personificada. No entanto, apesar desta parecer a leitura mais coerente em relação à perspectiva analítica deste trabalho, é inegável que Barros investe na dubiedade do texto. Categoricamente, não se pode afirmar quem é a pessoa ou a entidade que conversa com o eu lírico.

A personagem (Poesia ou uma mulher?) é quem inicia a conversa, inicia significativamente propondo um enigma, e se definindo vagamente – como em todos os enigmas –, como uma “virtude conjugal”. As respostas do eu lírico às perguntas não ajudam no desvendamento da charada que lhe é proposta, e endereçada, concomitantemente, ao leitor do poema: “um jambo,/ um jardim outonal?”. Estas tentativas de desvelamento só aumentam a confusão definitiva sobre quem seja a personagem do texto. A resposta da “entidade” a cada uma das tentativas de

desvendamento por parte do poeta é seca, direta e invariável: “Não.”. As tentativas do “aspirante a poeta” soam estranhas e, embora predominem as respostas que se valem de vocábulos do gênero feminino: uma ‘louca’, as ‘ruínas de Pompéia’, uma ‘estátua de nuvens’; também aparecem palavras do gênero masculino: ‘um jambo’, ‘um jardim outonal’, ‘o muro das lamentações’. No entanto, as palavras masculinas possuem conotações que podem ser atribuídas ao caráter estereotípico da figura feminina, a doçura da fruta em “um jambo”, o caráter edênico de “jardim outonal”, sempre o valor simbólico e metafórico, como também na resposta: “o muro das lamentações”.

Nesse baralhamento entre figura feminina e Musa o que se sobressai, novamente, é um trabalhar a composição poética partindo de alguns lugares comuns em relação à figura feminina e à poesia. Lugar comum que pode ser percebido inclusive na aproximação implícita no poema. Ambas as figuras, mulher e poesia, são corriqueiramente definidas como misteriosas, difíceis, indesvendáveis e, em certo sentido, atreladas à visão romântica, sublimes, sagradas até, além de serem, sobretudo, consideradas figuras caprichosas.

Se do ponto de vista semântico/formal da unidade poética acima transcrita não é possível escolher entre uma das duas personagens aqui sugeridas, do ponto de vista da estrutura total do livro, de sua progressão linear, pode-se chegar à conclusão de que a personagem que dialoga com o poeta se trata da figura mitológica e clássica, a Musa dos poetas, inspiradora deles e invocada desde Homero e seus poemas épicos. Neste sentido é interessante levar em conta os passos propostos nesta análise.

Neste poema, seguindo a sequência da narração sobre a iniciação poética, é cantado a aproximação com a Musa, que já dialoga com o eu lírico; e - apesar desta proximidade suscitar mais dúvidas do que definições - fica demonstrado que houve um contato mais íntimo e direto com o artista: “mas pode pegar em mim que estou uma Sodoma...”. Há, neste sentido, um desenvolvimento progressivo no tocante ao fazer poético. Comparado aos textos de exercitação medíocre de poesia, o supracitado poema representa um avanço, apesar do seu sentido pouco positivo em relação ao alcance de uma conceituação literária, ou, num outro sentido, sua “conceituação negativa”<sup>29</sup> por considerar a poesia como linguagem inclassificável,

<sup>29</sup> Um dos postulados de Hugo Friedrich sobre a poesia moderna.



arcana. Em suma, o sentido do diálogo recai sobre a dúvida e a procura. O próprio poema é uma tentativa de desvendamento. Mas, desvendamento de uma dúvida lançada no próprio texto, e, significativamente, pelo próprio texto.

O poema “9” corrobora essa leitura, nele já se percebe uma evolução. Nesta unidade o eu lírico não fica se perdendo em indagações sobre a poesia e, quando surge esta palavra, ela já se destaca mais livre de questionamentos e amarrada às comparações que, apesar do caráter metafórico, já demonstram uma positivação do conceito e uma livre expressão sobre as evocações literárias: “mas ninguém me explica por que que essa torneira/ aberta/ neste silêncio de noite/ parece **poesia** jorrando...”<sup>30</sup>.

9.

Entrar na Academia já entrei  
mas ninguém me explica por que que essa torneira  
aberta  
neste silêncio de noite  
parece poesia jorrando...  
Sou bugre mesmo  
me ensina mesmo  
me ensina modos de gente  
me ensina a acompanhar um enterro de cabeça baixa  
me explica por que que um olhar de piedade  
cravado na condição humana  
não brilha mais que anúncio luminoso?  
Qual, sou bugre mesmo  
só sei pensar na hora ruim  
na hora do azar que espanta até a ave da saudade  
Sou bugre mesmo  
Me explica mesmo:  
se eu não sei parar o sangue, que que adianta  
não ser imbecil ou borboleta?  
Me explica por que penso naqueles moleques  
como nos peixes  
que deixava escapar do anzol  
com o queixo arrebatado?  
Qual, antes melhor fechar essa torneira, bugre velho... (BARROS, 1999, p. 27-28)

Este é um dos melhores poemas do livro. Nele, o eu lírico, depois de um contato mais próximo com a poesia, evidenciada no texto anterior, dá vazão à composição de suas impressões baseadas na experiência circunstancial - mas ao mesmo tempo tocante e abrangente - de sua situação mestiça, étnica e cultural. É neste trabalho que melhor se pode observar o sentimento saudosista misturado com o remorso provocado pelo fato de ter mudado. Há vários fatores interessantes neste

---

<sup>30</sup> Grifo meu.

escrito diretamente relacionados à questão vivencial do autor Manoel de Barros e que demonstram o caráter progressivo deste primeiro capítulo autobiográfico.

Inicia-se o texto com uma indicação episódica bem marcada: “entrar na Academia já entrei”. Percebe-se pelo primeiro verso que o poeta, a partir desta composição, já não é o mesmo dos poemas anteriores. Não é o mesmo menino que recebe a “anúnciação” no colégio de padres e nem é o mesmo que elabora a missiva à avó. A situação, a partir deste escrito, é outra, e a preocupação já não é mais direcionada predominantemente em definir a Poesia e sua “forma justa”, mas em refletir sobre seu alcance: “Me explica por que que um olhar de piedade/ cravado na condição humana/ não brilha mais que anúncio luminoso?”. Assim, fica demonstrada toda a melancolia de um ser que busca definições que não são alcançadas. Portanto, neste texto, as explicações pedidas são de outra ordem, já não tem parentesco com o drama provocado pela inabilidade de ordem técnica literária explicitada nos poemas imediatamente anteriores a este. A dúvida apontada pelas indagações é existencial e tem a ver com a relação entre as pessoas. E como, também aqui, não há vislumbre de resposta, pelo menos uma resposta confortadora, o artista opta por se definir pela alteridade. Afirma-se como um bugre chocado com algumas convenções: “me ensina jeito de gente”; “me ensina a acompanhar um enterro de cabeça baixa”. Define-se pela diferença, mas fica patente que o sentimento de culpa e deslocamento não pode ser aplacado pela diferenciação entre a parcela “civilizada”, subentendida no texto, e a qual se contrapõe. O sentimento melancólico deste poema é maximizado porque o bardo fez uma escolha que o distanciou daquilo que afirma como seu espaço identitário. Está afastado daqueles cujo nome reclama, e por este motivo a rememoração comparativa de seus conterrâneos é tão dramática: “Me explica por que penso naqueles moleques/ como nos peixes/ que deixava escapar do anzol/ com o queixo arreventado?”.

Esta comparação é significativa, o eu lírico quando, “na hora da saudade”, pensa em toda a problemática da “condição humana”, e em especial nos seus conterrâneos distantes temporal e espacialmente, o faz com um sentimento intenso de revolta. Revolta que, no entanto, fica abafada pela força da angústia impotente que a ultrapassa em intensidade. Os seus colegas são comparados aos peixes que escapam do anzol, feridos e marcados, distantes e inacessíveis. O final do poema, interpretado por Rogério Eduardo Alves como um desfecho conformista: “qual, antes

melhor fechar essa torneira, bugre velho...”, aponta para a tentativa de equilíbrio precário em um ser estocado pelo remorso e marcado pela problemática identitária, o bugre que não é bugre porque civilizado e acadêmico – neste sentido, neste poema, até sua poesia é apresentada como estigma – e, por outro lado, é o acadêmico que não é inteiramente adaptado aos padrões da civilização em que se insere, pois não consegue entender e adaptar-se às várias convenções instituídas.

O que há de positivo neste poema é, de novo, a recorrência de alguns elementos que podem ser identificados ao longo da obra de Barros. Ao lado das afirmações dilemáticas do eu lírico aparecem alguns dos elementos que vão ser constantes na poesia de Barros: os sujeitos pantaneiros, a região pantaneira, a vida exótica e idiossincrática daquela região. Mesmo assim, o que se sobressai neste primeiro livro, como tratamento literário da matéria, é o teor “juvenil” da obra, e tudo o que a rememoração experiencial contém de indagação e procura. O poeta não consegue (e talvez não queira) fugir de um viés estereotipado sobre a adolescência enquanto fase de problematização, contestação e revolta, marcantes nos dois primeiros livros de Barros. Em *Poemas concebidos sem pecado* não há uma apresentação “feliz” das personagens e de suas situações. A questão social, de pobreza e indigência de algumas personagens - tão caras ao escritor enquanto matéria poética - são tratadas neste primeiro momento, ao lado da mitificação comum em seus outros livros, de uma maneira mais acerba, embora providas de humor em várias passagens. A própria concepção de poesia, ou sua procura definidora, é repleta de questionamentos angustiantes, e de um travo de desalento pelo que ela tem de pouco pragmática, o que está em consonância com a estrutura interna do livro, pela coerência do teor juvenil dele, e em acordo também com o tempo histórico, período de engajamento político e tentativa de mudanças estruturais. Neste sentido, o próximo poema metapoético do livro é ainda mais significativo:

11.

A última estrela que havia no céu  
deu pra desaparecer  
o mundo está sem estrela na testa

Foi o vento quem embrulhou minhas palavras  
meteu no umbigo e levou pra namorada?

Eram palavras de protesto idiota!  
Como o vento leva as palavras!

Me lembrar que o único riso solto que encontrei  
 era pago!  
 É preciso AÇÃO AÇÃO AÇÃO  
 Levante desse torpor poético, bugre velho.

Enfim, Cabeludinho, é você mesmo quem está aqui?  
 Onde andarão os seus amigos do Porto de Dona Emília? (BARROS, 1999, p. 35)

Este poema continua as autoindagações identitárias de um eu lírico atribulado entre o presente do momento em que escreve - amarrado às novas posições sociais de sua vida urbana: de acadêmico, de poeta, de militante, de cidadão da capital ciente dos dilemas políticos nacionais e internacionais - e o tempo passado de sua vida provinciana, de um sentimento de pertença (ou semipertença) a um registro cultural que ele reconhece como totalmente diferente daquele da “civilização” na qual está inserido e mal assentado. No entanto, por mais que as preocupações da civilização para a qual migrou sejam reconhecidas pelo poeta como legítimas e o absorvam, ele não consegue se desvencilhar do saudosismo que sempre o “arrasta” para uma realidade outra. Uma realidade tão diversa daquela em que se vê incluído. Uma realidade que cinde o sujeito numa crise identitária, que o faz sofrer com as reminiscências.

Depois de discorrer sobre a problemática da palavra, ou da inutilidade dela, nas quatro primeiras estrofes do poema, o eu lírico o encerra num dístico que revela a tônica deste primeiro livro. Este texto monológico é a tentativa de equilibrar estes “sujeitos” contrapostos em uma unidade que integre seus desdobramentos identitários de uma maneira menos conflituosa.

Se no poema “9” fica patente uma certa perplexidade em relação à incapacidade plena do ser humano de se solidarizar com o próximo: “Me explica por que que um olhar de piedade/ cravado na condição humana/ não brilha mais que anúncio luminoso?”, neste poema “11” a relação entre eu lírico e poesia é posta em termos ainda menos encantatórios do que no escrito anteriormente analisado e do que em todos os outros dessa sequência metapoética e de todo o livro. Nas unidades poéticas que representam a busca definitiva e a exercitação ingênua há uma felicidade bisonha por parte do eu lírico. Já nos dois últimos textos metapoéticos do primeiro capítulo do livro (os poemas “9” e “11”) o entusiasmo cede lugar à melancolia e consciência de impotência, e a figura do eu lírico que transparece nestes escritos é a de um ressentido. A própria imagem da “estrela do

céu” que desaparece é intimamente ligada à poesia<sup>31</sup> (uma figura recorrente em Manuel Bandeira como símbolo poético). Este poema pode ser lido como o exaurir da perspectiva que enxerga na poesia o que esta pode trazer de luz, no sentido metafórico de iluminar positivamente o caminho do homem. O que fica, depois da perda dessa ilusão “iluminista”, é a constatação desalentada de que “o mundo está sem estrela na testa”, de que o mundo está desolado e que não serão as palavras, ineficazes<sup>32</sup>, que modificarão esta configuração.

O primeiro capítulo do livro se encerra com este poema melancólico, violento até, uma violência que se volta, em forma de cobrança, contra o próprio enunciador das proposições: “levante desse torpor poético, bugre velho.”. Esta autocrítica é feita como se o escritor chegasse à conclusão de que as palavras são pejorativamente delicadas, passivas: “como o vento leva as palavras!” e que mesmo as palavras de protesto, aparentemente mais duras e carregadas, podem ser encaradas apenas como estúpidas e ocas. Enfim, o poeta afirma positivamente que é necessário ação; este vocábulo é enfatizado no texto, pela sua reiteração sequencial desprovida de pontuação, e por ser grafado repetidamente em caixa alta. Mas, mesmo a constatação enfática da necessidade de ação tem muito de carga irremediavelmente dramática porque não se pode fugir à evidência de que, pelo menos em poesia, não há como prescindir da palavra, seja para questionar sua própria força, seja para apontar os caminhos para transcendê-la em uma praxe militante.

O último poema do primeiro capítulo já evidencia uma concepção de poesia como inutensílio. Apesar do caráter engajado do eu lírico, demonstrado por uma recorrência considerável<sup>33</sup> de poemas que podem ser interpretados como textos de “teor crítico/social”, a conclusão a que se chega é que a poesia pode ser considerada uma espécie de ópio, senão do povo - dado o alcance limitado desta linguagem que não atinge a massa - pelo menos daquele que escreve e que deseja, como parece ser o caso deste primeiro Barros, que a arte tenha um valor pragmático de propiciar uma mudança efetiva na vida dos homens.

---

<sup>31</sup> Conforme evidenciado por Miguel Sanches Neto no seu ensaio *Achados do Chão*, ver referência bibliográfica.

<sup>32</sup> Não creio que esta seja, necessariamente, a concepção exclusiva (ou mesmo preponderante) do poeta sobre poesia, embora o texto supracitado permita entrevê-la. Este tipo de perspectiva destaca aquele conceito sobre as manifestações artísticas, bastante em voga atualmente: a da arte como inutensílio.

<sup>33</sup> Levando em conta a obra poética de Barros.

E outra vez, o que se sobressai, no dístico do poema e também, nos últimos versos do primeiro capítulo é um questionamento identitário: “Enfim, Cabeludinho, é você mesmo quem está aqui?”. E já que no livro o poeta não consegue apresentar uma síntese tranquilizadora entre os limites pragmáticos da escrita e o poder da ação, o que aparece no fecho do capítulo é mais uma vez uma espécie de evasão no passado, um refúgio nos pares pantaneiros: “Onde andarão os seus amigos do Porto de Dona Emília?”. E o capítulo se encerra com um movimento retroativo, mas elaborado num momento que pode ser lido como presente enunciativo. Enunciação articulada por um eu lírico perturbado e extremamente reflexivo, como fica ressaltado nos dois versos que são duas expressões indagativas e que fecham o capítulo mais integralmente autobiográfico desta série de três livros aqui analisados. Encerra o capítulo, mas provoca o clima de suspensão inevitável em toda pós-pergunta. Finaliza perquirindo; deixando aquela sensação de inacabado e fazendo reverberar o eco das questões que necessitam de respostas.

### 3.1 - “OS OUTROS; O MELHOR DE MIM SOU ELES”

Os textos do livro *Poemas concebidos sem pecado*, nos segundo e terceiro capítulos, não têm um teor metapoético e autobiográfico tão ostensivo quanto os da primeira parte, pelo menos não no sentido de evidenciar preferencialmente a figura de um “eu”. Somente na quarta parte do livro - capítulo que possui apenas um poema - é retomada a questão metapoética de maneira explícita. Nos segundo e terceiro capítulos a tônica continua sendo a da poesia escrita a partir das reminiscências, mas a questão da escrita autobiográfica centrada na descrição direta do eu lírico que se confunde com o autor empírico cede espaço nestes capítulos para uma descrição dos tipos e do cenário do Pantanal. É como se a saudade tão presente em todo o primeiro capítulo, principalmente nos dois últimos poemas aqui transcritos, ditassem o tom dessa parte do livro em uma tentativa de aproximar o Pantanal, ainda que através da propriedade reconstitutiva da poesia. Neste sentido os títulos desses dois capítulos são bastante sugestivos: “Postais da cidade” e “Retratos a carvão”.

Não pretendo seguir, a partir desta parte do livro, a análise mais ou menos detida que vinha sendo feita até aqui. Isso porque os tantas vezes referidos passos

rememorativos se perdem em lembranças que se dão de forma desbaratada, mais dentro da lógica – ou ilogicidade – daquilo que em crítica romanesca é chamado de fluxo de consciência. Neste ponto do livro não há mais como falar de sequência linear. Apesar dos indícios de que os episódios narrados continuam a ser rememorações, perde-se a evidência de progressão cronológica e fica a impressão de reconstituições que têm o caráter arbitrário das lembranças que atropelam e que acometem um sujeito caracterizado pela distância dos seus e do seu lugar de origem. A partir daqui serão analisados, integralmente, dois ou três poemas, e complementando as considerações sobre o livro, serão feitos comentários de fragmentos de alguns deles em que fique patente, principalmente, a questão da reflexão metapoética, que é um dos elementos de maior interesse neste trabalho.

O subtítulo acima está destacado pelas aspas porque é uma expressão retirada do próprio Barros, do quarto e último capítulo do seu *Livro sobre nada* (1996). O poeta tem noção de que, para se contar e desvelar deve, necessariamente, contar sua procedência e os caracteres dos grupos sociais que, de certa forma, o explicam. Essa faculdade de se perceber completado e moldado pelas relações estabelecidas no passado e na infância demonstra a consciência do papel do outro para a construção da identidade, que se funda na relação com a alteridade. Estes capítulos 2 e 3 diminuem o foco na primeira pessoa autobiográfica (apesar da forte presença da primeira pessoa pronominal nos poemas) e pluraliza a dimensão perspectiva do primeiro livro de Barros.

É interessante expor que esse reconhecimento da importância do papel social como constitutivo da identidade aponta para a relevância dos elementos históricos como privilegiados para explicar o sujeito que, através de suas reminiscências poéticas, cruza sua vivência pessoal com a experiência do grupo a que originalmente pertence e do qual, no entanto, se diferencia. Barros não desdenha a importância de fatores que extrapolam o universo puramente individual. Ao misturar elementos pessoais e sociais o poeta evita assumir uma postura esquizofrênica.

Em “Postais da cidade”, o eu lírico descreve cenas e cenários da sua cidade de origem. A “máquina fotográfica” que apreende esses instantâneos é uma máquina especial e com um poder de foco ilimitado: ela não só capta as imagens da região natal do autor, mas também fixa as imagens através de palavras. Esta “máquina” possibilita uma gama de detalhes que extrapola em muito a ideia que se

tem de cartão postal como um objeto estático. Nos poemas desta parte, o autor consegue apresentar os aspectos espaciais e humanos com riqueza de mobilidade e detalhes impossíveis de serem captados pela fotografia.

O que salta aos olhos já no primeiro verso do primeiro poema do capítulo é a atitude crítica e afirmativa do eu lírico em relação à linguagem poética: “Um poeta municipal já me chamara a cidade de escrínio”<sup>34</sup> (p. 39). O verso demonstra um desdém irônico em relação aos purismos poéticos e aos preciosismos verbais. Fica implícito no poema que a escolha do termo “escrínio” não é vista com bons olhos por um poeta que prefere cantar a sua vida e a dos seus conterrâneos de uma maneira preponderantemente crua e despida de preciosismos verbais. Assim, evita-se maquiar a aparência do que se canta: “Porém a cidade era em cima de uma pedra branca/ enorme/ E o rio passava lá embaixo com piranhas camalotes/ pescadores e lanchas carregadas de couros vacuns fedidos.” (p. 39).

Todo o livro de Barros possui claras contraposições aos estilos pretéritos do Romantismo e, como fica evidente no primeiro fragmento do parágrafo acima, ao estilo mais próximo temporalmente, mas igualmente criticado: o Parnasianismo. Barros canta uma poesia que por ser apegada a uma experiência provinciana e popular é repleta de elementos folclóricos e míticos relacionados a essa cultura. Há em seus poemas uma grande recorrência de referências à tradição dos ditos populares e da compilação de termos retirados da sabedoria e das estórias populares<sup>35</sup>, como servem de exemplo as passagens: “Nhanhá mijava na rede porque brincou com fogo de dia” (p. 40); “O mundo está sem estrela na testa”; “À noite vinha uma cobra diz-que/ Botava o rabo na boca do anjo/ E mamava no peito de Petrônia” (p. 68).

Essa atitude, embora mais de acordo com a estética Modernista, não podia ser considerada em 1937 uma atitude nova, original - a rapsódia *Macunaíma* foi escrita em 1926. Apesar disso, era uma postura que ainda possuía vigor estético e estava de acordo com a tensão social de procura identitária em um país dividido entre a tentativa de modernização e a consciência do atraso. Tudo isso de certa forma ditava uma nascente e intensa mitificação ufanista das “belas peculiaridades”

<sup>34</sup> Este texto faz uma clara alusão ao poema “Política literária”, que Carlos Drummond de Andrade dedicou a Manuel Bandeira e que está no primeiro livro do poeta mineiro: *Alguma poesia* (1930).

<sup>35</sup> Compilações de histórias folclóricas e populares são expedientes comuns no já citado *Macunaíma*, de Mário de Andrade.



de um passado atrelado a uma diversidade cultural antiga e que passou a ser vista como um expediente positivo ao país. Assim como passaram a serem consideradas positivas as heranças legadas à nação brasileira pelas civilizações que remontavam às idades pré-cabralinas, pré-colombianas, pré-históricas. Essa divisão aumentou a consciência da contraposição dos espaços urbano e rural, os regionalismos. A poesia de Barros é significativa no sentido de representar esse conflito, que é retomado de uma maneira mais intensa no terceiro livro do autor: *Poesias*.

Nesta parte do primeiro livro, o projeto de Barros de cantar as coisas e seres desprezados fica muito mais evidente, seja pela atitude mais ostensivamente irônica em relação aos padrões antiquados de literatura, ainda valorizados no Brasil, o que vai fazer com que o poeta adote as formas populares de expressão e, para aumentar a coerência de sua poesia, eleger sua galeria de personagens entre os seres desqualificados pela sociedade pragmática e especializada. Como a linguagem de Barros é considerada baixa, por aqueles que separam inextricavelmente erudito e popular, considerando a segunda manifestação apenas de maneira pejorativa - como linguagem decadente e sem valor. O autor, como que para reforçar sua postura literária, canta os elementos humanos do Pantanal, apresentando uma galeria de tipos marginalizados: (...) “Meia dúzia de loucos e bêbados moravam dentro dela” (p. 43); “Só as crianças e as putas de jardim entendiam a sua fala/ de furnas brenhentas.” (p. 43); “Da velha draga/ Abrigo de vagabundos e de bêbados, restaram as/ expressões: **estar na draga. viver na draga por estar sem dinheiro, viver na miséria/** Que ora ofereço ao filólogo Aurélio Buarque de/ Holanda/ Para que as registre em seus léxicos/ Pois que o povo já as registrou.” (p. 44)

Essa última sequência transcrita é interessantíssima porque sintetiza bem o tipo humano cantado por Barros: “vagabundos e bêbados”; a atitude literária de valorização das expressões populares: “estar na draga, viver na draga”; e a tentativa de pôr em relevo, numa atitude engajada, o tipo de linguagem do povo, oferecendo a um estudioso, um filólogo de renome, uma expressão então corrente entre o povo da região cantada pelo poeta. Neste sentido, Manoel de Barros se mostra como um homem sem preconceitos linguísticos e com uma concepção social/pragmática da linguagem.

Como anteriormente afirmado, é nesse primeiro livro que o poeta escreve alguns de seus poemas com teor social mais direto, como por exemplo: “Maria-pelego-preto” (p. 51), e “Antoninha-me-leva” (p. 73), unidades que contam da vida de mulheres prostitutas, com uma carga extremamente dramática, sempre deixando patente a hipocrisia dos discursos moralistas e políticos correntes: (...) “Um senhor respeitável disse que aquilo era uma/ indignidade e um desrespeito às instituições da família e da/ Pátria!/ Mas parece que era fome.” (p. 51).

O outro poema de teor explicitamente social (“Antoninha-me-leva”), já pertencente ao capítulo “Retratos a carvão” também deixa entrever a visão do artista Manoel de Barros nas palavras da prostituta e servem assim como uma forma de apresentar de maneira deslocada a concepção do eu lírico: “Não é sectarismo titio/ Também se é comido pelas traças, como os vestidos./ A fome não é invenção de comunistas titio.” (p. 73). Percebe-se, apesar da consciência de que as palavras são inúteis para modificar as coisas, que o poeta não pode deixar de expor alguns enunciados que representam a sua visão histórica, política e ideológica das coisas, e, por isso, coloca palavras de efeito na boca de suas personagens.

Os capítulos “Postais da cidade” e “Retratos a carvão” se assemelham: o que os nomes podem sugerir no sentido de imagem urbana (no caso dos postais) e imagem de pessoas (no caso de retratos) servem para indicar diferenças entre os capítulos. Mas, acontece que os lugares e as pessoas são constantes em ambos os capítulos. Assim, nenhum “postal” aparece despovoado e nenhum “retrato” é visto sem um detalhado pano de fundo. Neste sentido, há muito de uma relação determinista nestes poemas, pois o homem é contado a partir de sua sintonia em relação ao espaço em que habita. Em “Postais da cidade” aparecem poemas com títulos que são nomes de lugares e também substantivos próprios: “O escrínio” (p. 39-40); “A draga” (p. 43-44); “Maria-pelego-preto” (p. 51); “Cacimba da Saúde” (p. 57). Já no capítulo “Retratos a carvão” os títulos dos poemas são compostos apenas por substantivos próprios: todos os títulos são nomes ou apelidos de pessoas. Como a própria ideia de retrato sugere, as pessoas cantadas nesse capítulo se destacam pela proximidade que tiveram com o poeta ou com a família deste. Assim, embora não seja evocado nenhum parente do literato neste capítulo (como acontece em livros posteriores), são apresentados muitos sujeitos ligados diretamente à família, agregados, empregados, conhecidos. Portanto, o que o termo ‘retrato’ pode sugerir

de familiaridade e proximidade afetiva está correlatamente em consonância com a carga semântica de impessoalidade maior atribuída ao termo ‘postais’ e ao capítulo “Postais da cidade”. Também nisso o livro parece procurar manter uma coerência entre sua estrutura e seu conteúdo no tocante à constituição destes valores simbólicos.

Em “Retratos a carvão” se mantém a constante do livro e da obra de Barros, as pessoas retratadas são preferencialmente crianças, empregados, loucos e prostitutas. Percebe-se, nestes fragmentos transcritos, essa recorrência na caracterização das cinco personagens homônimas aos títulos dos poemas deste capítulo:

1. Polina (p. 61-62) “\_ Como é seu nome?/ \_ Polina/ Não sabia dizer Paulina/ Teria **8 anos**”;

2. Cláudio (p. 63-64) “Cláudio, **nosso arameiro**, acampou debaixo da árvore/ para tirar postes de cerca”;

3. Sabastião (p. 65) (...) “Desencostado da terra Sabastião/ **Meu amigo/ um pouco louco.**”;

4. Raphael (p. 67-69) (...) “Raphael **era um pouquinho miserável/ Tal como sua idade o permitia.**”;

5. Antoninha-me-leve (p. 73) “Outro caso é o da Antoninha-me-leve:/ Mora num rancho no meio do mato e **à noite recebe os/ vaqueiros** tem vez que de três e até quatro comitivas/ ela sozinha!”<sup>36</sup>.

Como explicitado anteriormente, a forma de narrar está em sintonia com aquilo que se narra. Canta-se a saga de personagens marginalizadas e pouco sofisticadas de uma maneira também estigmatizada e considerada, por parte de uma parcela da crítica, como pouco sofisticada – já que nem todos conseguem reconhecer que também pode haver sofisticação nas expressões populares. Se o autor de *Poemas concebidos sem pecado* se destaca por uma atitude entre eufórica e decepcionada no primeiro capítulo do livro, nestes dois capítulos ele demonstra, através da negativa, o padrão de poesia que o desagrada. Além disso, de maneira sutil, mas recorrente, o autor deixa pistas de sua relação com a erudição e a herança popular oral que assimila e que se imbrica na própria cultura erudita numa “contaminação” que enforma a sua escrita que é, dentre outras coisas, debate e

---

<sup>36</sup> Grifos meus.

embate com a tradição literária e tentativa de renovar a linguagem artística absorvendo elementos regionais que comumente eram poeticamente empregados apenas de maneira acessória e negativa<sup>37</sup>. É notório que o poeta Manoel de Barros respeita a tradição oral e popular brasileira e, a maioria das vezes, parte dela para elaborar a sua poesia, que é preponderantemente autorreflexiva e tributária da tradição literária ocidental e principalmente do Modernismo, com tudo que este tem de experimental, crítico, diluidor e contestador da herança artística.

Dito isso, cito várias passagens nas quais ficam denotadas a importância da tradição popular oral na poesia de Barros, no já referido poema “A draga’ temos:

(...)  
 Quando Mário morreu, um literato oficial, em  
 necrológio caprichado, chamou-o de Mário-captura-sapo!  
 Ai que dor!  
 Ao literato cujo fazia-lhe nojo a forma coloquial  
 Queria *captura* em vez de *pega* para não macular (sic)  
 a língua nacional lá dele...  
 O literato cujo, se não engano, é hoje senador pelo  
 Estado.  
 Se não é, merecia. (...) (BARROS, 1999, p 43-44)

Este poema, que fala sobre a morte da personagem Mário-pega-sapo, é bastante significativo quanto à indisposição do poeta para com certos “literatos oficiais” e suas manias de valorizar demasiadamente os purismos linguísticos a ponto de alterar a alcunha da personagem para não “macular” uma concepção de língua. Língua que o eu lírico, numa expressão que procura evidenciar o máximo de distanciamento possível do “poeta municipal”, caracteriza como “língua nacional lá dele” (p. 44). O autor narra uma situação que demonstra claramente que a concepção literária maquiadora do nome e, simbolicamente, da essência da personagem Mário, é uma deturpação violenta e insensível por parte do poeta purista e super-valorizador de um conceito de língua que é destacada em detrimento daquele ente a quem pretensamente estaria homenageando, ou seja: à personagem Mário-pega-sapo e, metonimicamente, ao universo a que está inserido e representa.

Emaranhado com a crítica aos puristas e à concepção de poesia praticada por Barros, fica patente uma crítica àqueles que prezam mais a palavra oca e ornamental em detrimento aos seres humanos. Nesse sentido, os três versos finais

<sup>37</sup> É claro que isso não é um fenômeno novo em poesia, basta ler qualquer análise sobre a obra de Baudelaire para perceber que ele compôs seus versos valendo-se de várias das características aqui citadas.

do fragmento acima transcrito sugerem bem o caráter irônico, porque há uma comparação entre os poetas verborrágicos e os políticos falastrões. Barros sugere com a analogia que ambos prezam mais a retórica do embuste do que aqueles a quem deviam homenagear ou para quem, em tese, deveriam trabalhar, pelo menos, no tocante à poesia, no que diz respeito aos poemas laudatórios.

Essa postura irônica de Barros para com a escrita oficial, acadêmica - no que o termo pode sugerir de pejorativo – não é percebida apenas nestes poemas que satirizam a postura daqueles que desprezam as formas populares e coloquiais. O poeta utiliza, nesses capítulos biográficos, uma escrita que se vale da riqueza popular das falas dos indivíduos, dos “erros” do ponto de vista da norma culta padrão. Por isso, mesmo a condição iletrada das personagens se transforma em *leitmotiv* poético: “Ai morena, não me escreve/ Que **eu não sei a ler**”<sup>38</sup> (p. 63).

A estrutura do livro de Barros é toda constituída por transcrições de diálogos e os poemas são elaborados como causos. Isso indica tanto a postura modernista do poeta como demonstra a peculiaridade de uma escrita memorialista que se baseia em narrativas que são reconstituídas poemáticamente, mas que tem uma origem na narração de histórias transmitidas pela tradição oral. Há muitas passagens que reforçam essa leitura: “Depois **contam**, Cláudio levou esse jacaré para casa/ Que vive hoje no seu terreiro/ Bigiando as crianças./ **Pode ser**.” (p. 64); “À noite vinha uma cobra **diz-que**/ Botava o rabo na boca do anjo”<sup>39</sup>. (p. 68).

Nestes fragmentos de poemas percebe-se que o que é narrado é atribuído a uma tradição de experiências oralmente disseminadas, são casos tradicionais difundidos pelo poeta. Inclusive, são casos que não podem prescindir da dúvida tão comum àquilo que se ouve contar por outrem e para o qual não se pode apontar uma origem exata. Barros termina um dos poemas com uma expressão que ilustra a incerteza: “pode ser”. Por isso o caráter tão recorrente às histórias mais ou menos corriqueiras da cultura brasileira como a da cobra que mama na mulher e que, para evitar o choro da criança, enfia o rabo na boca do bebê para que este o chupe. Esse caráter mítico das narrações populares garante a dúvida comum às narrativas transmitidas oralmente e cujas origens não podem ser total e satisfatoriamente averiguadas. Este fato justifica a expressão ‘diz-que’ acima referenciada e marca essa origem folclórica e generalizada dos causos. O poema “Antoninha-me-leva” se

<sup>38</sup> Grifo meu.

<sup>39</sup> Grifos meus.

inicia assim: “Outro caso é o de Antoninha-me-leva:” (p 73). Fica evidente pela expressão “outro caso” que o que o poeta fez até aquele poema, principalmente nos dois capítulos intermediários do livro, foi narrar causos.

### 3.2 - DE METAPOESIA À METAPOESIA

Três são os poemas mais importantes nesses três últimos capítulos em relação à temática metapoética, um poema em cada um deles. Transcrevo-os na sequência e faço uma análise de cada um encerrando as considerações sobre o primeiro livro de Manoel de Barros.

#### Dona Maria

Dona Maria me disse: não aguento mais, já tô pra comprar uma gaita, me sentar na calçada, e ficar tocando, tocando...

— Mas é só pra distrair?

— Que mané pra distrair! O senhor não está entendendo?

— Entendo. A senhora vai ficar sentada na calçada, de vestido sujo, cabelos despenteados, esquelada, a soprar uma gaitinha rouca, não é?

Depois as pessoas ficarão com pena da sua figura esfarrapada, tocando uma gaitinha rouca, e jogarão moedas encardidas em seu colo encardido, não é?

Seu vestido estará salpicado de mosca e lama

A senhora de três em três minutos dará uma chegada no boteco da esquina e tomará um trago

Com pouco a senhora estará balofa, inchada de cachaça, os lábios como cogumelos

Sua boca vai cair no chão

Uma lagarta torva pode ir roendo seu lábio superior pelo lado de fora

Um moleque pode passar e esfregar terra em seu olho

Ligeiro visgo começará a crescer de seus pés

Alguns dias depois sua gaita estará cheia de formiga e areia

A senhora estará cheia de lacraias sem anéis

E ninguém suportará o cheiro de seu corpo, não é assim?

Dona Maria teve um arrepio.

— Épa moço! Eu não queria dizer tanto. Só pensei de comprar uma gaita, me sentar na calçada e ficar tocando, tocando... até que a vida melhorasse. O resto o senhor que inventou. Desse jeito, já estou vendo os meninos passarem por mim a gritar: — Maria Gaiteira, fiu! Maria Gaiteira, fiu fiu!

Por favor, moço, mande esses meninos embora pra casa deles. O senhor já me largou na sarjeta, já fez crescer visgo no meu pé, e agora ainda manda os moleques me xingarem... (BARROS, 1999, p. 53-54)

Neste texto fica patente um elemento importante para a linguagem de Barros, para a reflexão crítica do fazer artístico e para a linguagem memorialista: o papel da imaginação e o caráter “autônomo” da linguagem poética. Um poema como esse, incrustado entre uma série que retrata de maneira aparentemente realista vários causos - totalmente verossímeis em seu enquadramento típico - tem a função de chamar a atenção para o valor independente do universo ficcional, para a literatura em geral, e para a poesia em particular. Mesmo em um livro com elementos autobiográficos - que até certo ponto prima pela tentativa de apresentar uma consistência objetiva, pertinente, apegada aos fatos - aparece a questão da “imaginação ditadora”, para usar um termo de Hugo Friedrich<sup>40</sup>. Neste poema (outro com estrutura dialógica), no momento mesmo em que o eu lírico chama a atenção para a possibilidade do trágico destino que é vaticinado à personagem com quem entretece conversação, o fado anunciado já é imposto como concreção, o que aponta para o poder constitutivo e afirmativo da imaginação e para a força criadora da linguagem poética e por tudo que esta linguagem possui de imanente, sua concretude criadora.

Neste poema, mais uma vez, são narradas as experiências típicas das pessoas abandonadas e sem perspectivas que povoam o universo de Barros, a diferença é que esta experiência não se dá como narrativa de algo rememorado por uma primeira pessoa enunciativa e trazido à baila pela reconstituição poética literária; o expediente aqui é diverso: é a poesia, ou antes, as palavras do eu lírico que são sentidas como constitutivas da história da personagem Maria. Os nove versos finais do poema deixam claro o caráter concomitante da decadência presentificada pela enunciação do poeta. E a personagem se defende, como se consciente estivesse da sua mercê ao poder constitutivo da poesia: “Êpa moço! Eu não queria dizer tanto.”. No final, depois de reconhecer o caráter arbitrário desse poder: “O resto o senhor que inventou”; a personagem termina rogando clemência ao poeta que é apresentado como uma espécie de demiurgo onipotente: “Por favor, moço, mande esses meninos embora pra casa/ deles. O senhor já me largou na sarjeta, já fez crescer visgo/ no meu pé, e agora ainda manda os moleques me/ xingarem...”.

---

<sup>40</sup> Expressão retirada do livro *Estrutura da lírica moderna*, ver referência bibliográfica no final deste trabalho.

Este é um texto que chama atenção para o quanto são variáveis as concepções poéticas de Barros. Aqui não é questionado o valor pragmático da arte, nem é feita nenhuma analogia textual sobre as propriedades sugestivas da poesia, como na maioria das unidades até aqui analisadas. Este poema tem o poder de sugerir metapoeticamente a força fundacional e ficcional do texto, bem como de fazer frear aquele ímpeto, mais ou menos comum, de se considerar a poesia como discurso mimético devedor de fidelidade integral à realidade. Não fosse o teor metapoético evidenciador do fazer artístico enquanto criação ficcional autônoma, este poema não se diferenciaria muito dos demais que apresentam as outras personagens que fazem parte do universo natal do escritor, representados que são de forma descritiva e objetiva. Este poema sugere que, em se tratando de literatura, deve-se sempre pensar duas vezes antes de crer que a arte é somente uma transposição estilizada de fatos reais “traduzidos” em uma linguagem diferente dos discursos da História. Em suma, este texto pode ser lido como uma espécie de alegoria da poesia enquanto fundante de universos puramente ficcionais e que, apesar de totalmente verossímeis do ponto de vista de seu realismo aparente, possui um caráter totalmente independente das histórias verídicas, ainda que partam delas. Aqui, o eu lírico é uma espécie de *deus ex machina* e o que o faz surgir, é o mecanismo da linguagem poética.

Raphael

Quando Juvêncio apareceu  
Mascava uma raiz de pobreza coisa que serve!  
E cuspiu dentro de casa o amargo em nós.

Na trouxa  
Trouxe Raphael.

Raphael não era o pintor  
Nem o anjo de Raphael.

Ponhamos que fosse um anjo  
O anjo de sua mãe

Petrônia descia lavadeira  
Pro corgo.  
Juvêncio curava do gado bicheiras  
Raphael era um pouquinho miserável  
Tal como sua idade o permitia

À noite vinha uma cobra diz-que  
Botava o rabo na boca do anjo  
E mamava no peito de Petrónia.



Juvêncio acariciava o ofídio  
 Pensando fossem os braços roliços da mulher.  
 Petrônia tinha estremecimentos doces  
 Bem bom.

Cenário de luar. Segundo ato.  
 Papagaio louro do bico dourado estava com fome  
 Desceu das folhas verdes  
 Ou verdes folhas conforme apreciais melhor  
 E começou a roer um naco  
 Um naco da testinha tenra  
 De Raphael.

Havia estrelas no céu  
 Suficientes para o poeta mais de romântico possível  
 E eu poderia colocar outras peças  
 Muitas, além de estrelas. Porém.  
 Sou um pobre narrador menso  
 Fosse isso uma Grécia de Péricles, não vê  
 Que deixava passar este canto  
 Sem de hexâmetros entrar!

Mandava vir cítaras e eólicas harpas  
 Convocava  
 Anjos de bundas redondas e troços do fundo do mar.  
 Porém.

Nem toco harpas.  
 Só uma viola quebrada  
 Surda como uma porta  
 Mais nada.

De resto  
 Juvêncio não é um herói  
 Raphael não tem mãe Clitemnestra  
 E nenhuma cidade disputará a glória de me haver  
 dado à luz.  
 Falo da vida de um menino do mato sem importância.  
 Isto não tem importância. (BARROS, 1999, p. 67-69)

Mais uma vez a afirmação de uma poética, mais uma vez a contraposição entre erudito e popular, entre clássico e prosaico, contraposições que também são justaposições, porque não há apenas a negação da poesia preciosista dos parnasianos, da poesia idealizada romântica, ou dos poemas épicos homéricos, mas uma composição que parte da extrema consciência da arte como acúmulo, como tradição. As recorrências desses elementos intertextuais não são gratuitos, têm também um valor afirmativo de apontar para o lugar do eu lírico e sugerir a experiência de um sujeito que canta uma poesia tipicamente moderna: conhecedora do legado cumulativo e transnacional da literatura e, ao mesmo tempo, valorizadora dos elementos locais. Barros investe numa retórica da contradição porque a todo momento que afirma que sua poesia é sem importância, ou menor, ele está

investindo nesta retórica às avessas que procura apontar para a importância daquilo mesmo que sugere ser desimportante. Dessa forma o poeta evidencia ao máximo aquilo que parece diminuir.

O eu lírico mais uma vez explica a sua escrita através de um determinismo, e procura estabelecer um sentido coerente entre matéria narrada e forma de narrar. Em primeiro lugar, sua poesia não pode ser a poesia dos grandes heróis e dos grandes feitos históricos porque Barros é um sujeito do seu tempo e seu tempo é um tempo sem heróis épicos, o poeta canta personagens ligadas à reconstituição memorialista recente e realista de uma região despovoada desses heróis exemplares. Raphael é apresentado de forma em que fica ressaltado tudo o que tem de ordinário. Esta personagem e sua genealogia é a representação da miséria social que o poeta canta. Uma miséria que extrapola o meramente material, um pauperismo em vários níveis que pode ser considerado a antítese das narrativas homéricas repletas de acontecimentos opulentos: ligações míticas com deuses que decidem e influem no destino humano, uma noção genesíaca patente na expressão que remete à árvore genealógica grega de heróis e imperadores, com seus nomes e epítetos famosos em toda a cultura ocidental. Neste poema de Barros há uma comparação entre esses heróis reconhecidos, e seus grandes feitos e conquistas perenizados por grandes poetas, com as histórias populares das compilações de lendas do folclore regional brasileiro.

O protagonista de Barros - que não pode ser considerado nem como herói (à maneira de Iracema) nem descaracterizado (como Macunaíma), mas apenas como um não-herói - é quem sugere a total adesão da poesia de Barros àquela matéria reles, prosaica e, de certa forma pobre, de uma experiência apegada a um padrão primitivo de vida. De resto, o próprio eu lírico mais uma vez reforça o seu lugar justamente por essa realidade que escolhe como matéria de sua poesia. O poeta pantaneiro se vale das referências das narrativas épicas e demonstra ter conhecimento dos estilos trágico e épico: “Cenário de luar. Segundo ato.” mas opta, por, mais uma vez, diferenciar-se dos estilos elevados gregos, ou dos preciosismos literários “Desceu das folhas verdes/ ou **verdes folhas** conforme **apreciais** melhor”<sup>41</sup>. Outra vez o poeta se afirma pela contraposição aos modelos anteriores ao Modernismo: “Sou um pobre narrador menso”. E para reforçar a sua peculiaridade

---

<sup>41</sup> Grifos meus.

literária evoca a singularidade contrastiva da própria grandeza de um passado e de episódios que são contados na obra clássica em contraposição aos sujeitos simples que canta: “Fosse isso uma Grécia de Péricles, não vê/ Que deixava passar este canto/ Sem de hexâmetros entrar!/ Mandava vir cítaras e eólicas harpas/ Convocava/ Anjos de bundas redondas e troços do fundo do mar./ Porém./ Nem toco harpas/ Só uma viola quebrada/ Surda como uma porta/ Mais nada.”. De novo a separação dos estilos clássicos ocidentais e de novo a aproximação com os modernistas, conforme a alusão direta à “viola quebrada”<sup>42</sup> insinua.

Na obra de Barros não cabe a riqueza mitológica de um passado distante e com existência apenas literária, cabe sim a tentativa de literalizar a experiência que tem de sua região natal, de uma história recente, com suas peculiaridades míticas. Não cabem, a não ser como elementos contrastivos, os “Anjos de bundas redondas e troços do fundo do mar.”, mas cabem as mãos lavadeiras do então Mato Grosso e cabem as cobras malandras do folclore brasileiro e toda uma série de histórias e estórias, compiladas ou inventadas por um autor que procura evidenciar a sua região, e embora explicita que nenhuma cidade irá disputar a glória de tê-lo visto nascer – uma referência a Homero – fica sugerido que talvez aspirasse a isso na bisonhice típica da juventude de seus poemas concebidos sem pecado.

Passemos agora para o último poema do livro, sem título, o único do capítulo intitulado “Informações sobre a musa”:

Musa pegou no meu braço. Apertou.  
 Fiquei excitadinho para mulher.  
 Levei ela pra um lugar ermo (que eu tinha que fazer uma  
 lírica):  
 \_ Musa, sopra de leve em meus ouvidos a doce poesia,  
 a de perdão para os homens, porém... quero seleção,  
 ouviu?  
 \_ Pois sim, gafanhoto, mas arreda a mão daí que a hora  
 é imprópria, sá?  
 Minha musa sabe asneirinhas  
 Que não deviam de andar  
 Nem na boca de cachorro!  
 Um dia briguei com Ela  
 Fui pra debaixo da Lua  
 E pedi uma inspiração:  
 \_ Essa Lua que nas poesias dantes fazia papel  
 principal, não quero nem pra meu cavalo; e até logo, vou  
 gozar da vida; vocês poetas são uns intersexuais...  
 E por de japa juntou:  
 \_ Tenho uma coleguinha que lida com sonetos de dor  
 de corno; por que não vai nela? (BARROS, 1999, p. 77-78)

<sup>42</sup> Expressão retirada de um verso de Mário de Andrade.

Novamente o diálogo com a Musa, no entanto, desta vez a musa não se apresenta como esfinge e não propõe nenhuma charada ao poeta. Aqui o diálogo já demonstra uma relação de intimidade, mas uma relação que, aos moldes de uma relação matrimonial, não está isenta de crises. O pedido que o poeta faz à sua musa é um pedido seletivo que faz lembrar o poema “Canção amiga” de Drummond. Na resposta dela (a Poesia) nota-se uma linguagem “baixa”, com gírias e jargões populares. O poeta sempre compara sua musa com as mulheres - o que permite algumas análises sobre um prisma do erotismo na poesia de Barros. É interessante verificar que a caracterização feminina dessa musa é bastante vulgar, e possibilita comparar essa entidade personificada com o tipo de linguagem e personagens da poesia de Barros, “Minha musa sabe asneirinhas/ Que não deviam de andar/ Nem na boca de um cachorro.”.

No momento em que o poeta informa sobre a crise que teve com sua Musa, quando afirma que brigou com ela, ou metonimicamente, com o tipo de composição por ele adotada, e pediu inspiração para a Lua, fica evidente no poema uma espécie de crise do caminho poético por ele adotado. ‘Inspiração’ e ‘lua’ são palavras afeitas à tradição literária que estava sendo, até então, evitada. A resposta da musa ao poeta, ou, do próprio poeta a ele mesmo, é mais uma vez irônica e provocativa, como fica patente nos seis últimos versos do poema transcrito. Mais uma vez o caráter afirmativo do estilo de Barros, ou da musa de Barros, se dá por negação: “Essa Lua que nas poesias dantes fazia papel/ principal, não quero nem pra meu cavalo;”.

O final do poema é interessante porque já traz a sugestão de uma característica moderna da poesia, o seu caráter plural. Fica claro que a “virtude conjugal” que caracteriza a musa de Barros no poema anterior é semelhante em muitos aspectos ao poema acima transcrito, tem a ver com o projeto de Barros e o seu enquadramento em um estilo poético que, ao mesmo tempo que nega alguns estilos pretéritos, afirma uma poesia que também está inserida numa tradição mais recente, que remonta a Baudelaire, a Rimbaud, a Mário e Oswald de Andrade.

O primeiro livro, apesar da constância estrutural e temática que o rege, termina de forma reticente, termina com um conselho sugestivo da musa do poeta, que parece querer testar a sua fidelidade conjugal: “\_Tenho uma coleguinha que lida com sonetos de dor/ de corno; por que não vai nela?”. Assim, fica sugerido um

aspecto interessante da poesia moderna e contemporânea, a noção da existência de variáveis formas de se fazer poesia, de diversificados estilos poéticos, de inúmeras dicções. O poeta que se “filia” a uma determinada forma de poetar não consegue e, muitas vezes não quer evitar as dúvidas, as tensões e a infidelidade, ou mesmo, em alguns casos, a impressão de sentir traído.

Pela análise destes três últimos poemas transcritos se pode perceber que o tratamento metapoético em Barros é muito complexo. Por que complexo? Porque ao tratar da composição poética, Barros não só evidencia uma busca e um encontro, mas deixa patente também uma constante procura que não se encerra mesmo nos poemas que parecem explicitamente apresentar uma poética barreana. Assim, múltiplas concepções poéticas são sugeridas em vários textos de Barros. A concepção da poesia como inutensílio, por exemplo, anteriormente referida, que é apenas uma perspectiva sobre um tipo de fazer poético, que parece não servir de lenitivo aos males do mundo.

Em alguns escritos metapoéticos o eu lírico parece preferir marcar uma posição contrastiva e crítica, se afirmando, afirmando sua poesia pela negação: negação da ideologia idealizante do Romantismo; da estética purista Parnasiana e dos literatos acadêmicos e antiquados. Apesar do que há de fidelidade do poeta a um projeto que possibilita adjetivar sua obra de orgânica, Barros é um artista de uma poesia autocrítica que tem uma forte convicção do caráter plural das possibilidades da linguagem poética. Esses três livros são a síntese de uma procura, uma procura que, no entanto, não pode ser reduzida a uma conclusão de que esta busca está contida apenas neles (nestes três livros) porque a reflexão metapoética não para nos livros iniciais de Barros.

É por conta dessa visão plural e inquieta do autor, que se esquia de conceituar a poesia de uma maneira unívoca, que a reflexão sobre o fazer poético e sobre a poesia irá continuar em seus próximos livros, sempre com nuances consideráveis. A busca de Barros não aponta, nem sequer sugere, um desfecho.

#### 4 - FACE IMÓVEL: ANGÚSTIA E PERPLEXIDADE

(...) O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens  
[presentes,  
A vida presente.

fragmento de “Mãos dadas”, Carlos Drummond de Andrade

No segundo livro de Manoel de Barros, a própria economia de poemas já denuncia o caráter urgente de sua composição, é um dos livros mais curtos do poeta, contendo apenas 17 poemas e é, dentre todos os livros lançados por Barros, aquele que mais se distingue por sua singularidade. Em *Face imóvel*, cujo título sugere o estarecimento de quem presencia algo indesejado, o tom particularista e local, tão próprio à poesia de Barros, cede lugar à impessoalidade e predominam os poemas em terceira pessoa e o cantar da condição do Homem em contraponto àquela poesia que mostra as típicas personagens barreanas circunscritas em um espaço mais limitado e determinado. No primeiro poema do livro temos:

##### EU NÃO VOU PERTURBAR A PAZ

De tarde um homem tem esperanças.  
Está sozinho, possui um banco.  
De tarde um homem sorri.  
Se eu me sentasse a seu lado  
Saberia de seus mistérios  
Ouviria até sua respiração leve.  
Se eu me sentasse a seu lado  
Descobriria o sinistro  
Ou doce alento de vida  
Que move suas pernas e braços.

Mas, ah! eu não vou perturbar a paz que ele depôs na  
praça, quieto. (BARROS, 1992, p. 59)

Não é apenas o elemento impessoal se sobrepondo ao particular - evidenciado já no primeiro verso pelo uso do artigo indefinido - que demonstra sua peculiaridade. Temos neste livro uma estrutura compacta que reforça a impressão de premência de seu lançamento. Este trabalho se assemelha a uma espécie de manifesto. Nele, os 17 poemas são justapostos sem a típica divisão em capítulos, tão comum à estrutura dos livros de Barros. Não há capítulos e, por isso mesmo, não há divisão temática explícita, não há distinção de motivos, nem separação da matéria. A impressão que fica é de algo escrito às pressas, algo que denuncia a situação momentânea e o já referido sentimento de assombro produzido pelo

período atroz representado. Denota ainda a urgência da representação deste momento, ainda que de forma pouco objetiva, ainda que composto de maneira adequada à incerteza causada por aquilo mesmo que se busca representar: a angústia, a dúvida, o instante instável.

Aliás, se nesse livro Manoel de Barros se distancia do tipo de poesia que o distingue, por outro lado, se aproxima da tendência literária da época. O volume está mais em consonância com os livros publicados no final dos anos 30 e na década de 40. Assemelha-se a *Sentimento do mundo* (1940) e *Rosa do povo* (1945), de Carlos Drummond de Andrade - só para citar exemplos comparativos com um poeta de fôlego da poesia brasileira.

Este momento da poesia de Barros pode ser considerado um exemplo categórico de como o elemento social, de como a contingência histórica, influencia sobremaneira na dimensão estrutural e nos temas de uma obra ordinariamente tão coesa, a ponto de torná-la quase irreconhecível - no sentido de expor alguns fatores idiossincráticos em relação à totalidade da obra. É o exemplo mais nítido em Barros, do elemento sócio-histórico concorrendo para a modificação do teor orgânico de seus escritos. Sem dúvida, dos livros iniciais de Barros, *Face imóvel* é aquele que mais contribui para causar uma sensação de dissonância e para maximizar a impressão de miscelânea poética na sua carreira inicial.

A peculiaridade deste poema transcrito já aparece no título. A presença do vocábulo 'paz' causa um estranhamento aos conhecedores da poesia de Barros. Este poeta dificilmente trabalha com termos considerados previamente poéticos e possuidores de uma "tradição" na poesia ocidental. Os arquissemas de Barros estão intimamente relacionados à intenção do poeta de valorização, ou evidenciação, das coisas e pessoas socialmente desvalorizadas. Este projeto é seguido à risca por Barros que, comumente, evita em seus poemas vocábulos tais como: 'amor', 'esperança', 'paz'; em suma, os substantivos abstratos concernentes aos sentimentos e com forte lastro na tradição lírica. No entanto, esses termos aparecem com certa recorrência nos poemas do segundo livro de Barros e, mesmo quando não aparecem explicitamente, o teor do livro, as sugestões que ele produz, é de algo indizível, de um certo sentimento de mistério - tão estranho se for pensado na quase crueza do primeiro livro anteriormente analisado. Esta sugestão de obscuridade não é provocada pelo segredo genesíaco das coisas e suas origens arcanas, ou seus

inextricáveis estatutos ontológicos (como comumente acontece em Barros) mas, é insinuado pelo conteúdo sugestivo de mistério entranhado nos poemas deste livro e que está circunscrito na impossibilidade de compreensão e conhecimento do outro e na evidenciação das frouxas relações interpessoais estabelecidas, bem como das leis ininteligíveis que governam a humanidade. Este elemento específico de sua escrita provoca um estranhamento semelhante aos escritos de Kafka<sup>43</sup>.

Ao mesmo tempo em que o ‘homem’ do poema é indeterminado, como fica evidente pela utilização do pronome que antecede esse substantivo, o teor da exposição deste sujeito genérico é produzido num tom que se afasta ao máximo daquela caracterização familiar (embora estranha) das personagens comuns aos outros livros de Barros. Não há possibilidade de descrever este homem de uma maneira elucidativa porque não é possível atingi-lo. O eu lírico de *Face imóvel* não demonstra ser capaz de consegui-lo, ou apto a tentar essa compreensão.

Há uma tensão acerbamente irônica em torno da palavra ‘paz’. Porque todo o poema desconstrói a impressão da possibilidade deste sentimento. Como seria possível se sentir em paz lidando com o desconhecido, com a impossibilidade de conceituação? O que fica sugerido no poema é uma espécie de meia paz – se é que isso é possível – porque sustentada pela distância entre os seres (eu lírico e personagem indeterminada). Distância evidenciada pelo uso das expressões e verbos condicionais encontrados nos inícios dos versos que vão do 5 ao 8: “(...) Se eu me sentasse (...) / Saberia (...) / Ouviria (...) / Se eu me sentasse (...) / Descobriria (...)”.

O ‘próximo’ neste poema é um embuste, porque não há proximidade real. O ‘outro’ aparece como uma espécie de esfinge que, no lugar da clássica e dramática expressão “decifra-me ou te devoro” enuncia algo como: “desista de me decifrar e dessa forma poderá manter a sua pseudopaz baseada na incerteza”. Os seis últimos versos do poema reforçam o seu teor enigmático. Na construção: “Se eu me sentasse a seu lado/ Descobriria o sinistro/ ou doce alento de vida/ que move suas pernas e braços” está explícito a distância perceptiva daquele que enuncia em relação aos motivos alheios daquele (e daquilo) que é enunciado. Ficam indeterminados esses motivos, não há como qualificá-los, não há como caracterizar

---

<sup>43</sup> No conto “Diante da lei” e no romance *O processo*, de Franz Kafka, as leis que regem os seres humanos são apresentadas de forma surreal e obscura. Neste livro de Barros há similitudes com essa estética arcana.



seu teor e por isso o poeta utiliza adjetivos contraditórios enquanto possibilidades explicativas tão somente conjecturais “sinistro **ou** doce alento de vida”.

Somado a esta atmosfera turva do poema, o dístico que o encerra produz um efeito de ambiguidade: “Mas, há. eu não vou perturbar a paz que ele depôs na praça, quieto.”. É só no final do poema que reaparece a palavra ‘paz’ retomando a expressão do título e a referida ambiguidade é mantida, ou antes, ganha proporção hiperbólica, não só pelo teor obscuro do poema nos versos que precedem o dístico e culminam nele, mas no próprio arranjo das palavras dos dois últimos versos. Isso porque o verbo depor, na sua forma transitiva, pode ter o sentido de depositar, o que sugeriria algo positivo como: “a paz que ele **depositou** na praça”<sup>44</sup> e, numa outra acepção da palavra, este mesmo termo funciona com o valor semântico negativo de ‘abandonar, abdicar’. Em suma, este homem indefinido está em perfeita sintonia com o todo indefinível do poema e do próprio livro. Assim, a impossibilidade de determinação de um sentido unívoco para o verbo reforça a coerência interna do texto. Aumentando ainda mais o seu efeito nebuloso temos a última palavra: ‘quieto’, que aparece isolada entre a vírgula e o ponto final. Esta palavra funciona de uma forma polissêmica neste poema, pois pode se referir tanto ao homem personagem metonímico, que em seu silêncio misterioso provoca as reflexões no eu lírico; pode dizer respeito ao próprio eu lírico que, para não quebrar a paz (real ou não) deposta (depositada ou abandonada) na praça, opta por silenciar-se e se manter afastado do outro; ou pode, ainda, ser um apelo extradiegético e imperativo, direcionado a um ‘tu’ que, neste caso, seria o próprio leitor “convidado” a participar da perspectiva insondável do eu lírico.

Sintetizando: os poemas de *Face imóvel* são os menos descritivos da poesia de Barros, são os menos pessoais. Do ponto de vista de sua poesia memorialista, diminui o cantar sobre as reminiscências particulares e representa uma impressão impessoal, coletiva, genérica. São poemas mais herméticos e repletos de tensão semântica, polissêmicos como é comum em sua poesia, mas despidos do elemento lúdico a ela peculiar, raramente há neste livro o elemento “feliz” da composição de Barros.

No entanto, as referências autobiográficas não estão ausentes neste livro. Elas aparecem, mas estão dispostas de uma maneira na qual se sobressai a tônica

---

<sup>44</sup> Grifos meus.

geral de perplexidade e angústia envolvendo também as reminiscências pessoais. As evocações neste livro são mais melancólicas. Elas aparecem menos e são bem diferentes daquela poesia autobiográfica e biográfica de seu primeiro livro. Aparece como que contaminada pela carga de melancolia e angústia provocada pelo momento negro que é cantado nos poemas deste *Face imóvel*. Esta tônica do livro parece circunscrever a maioria dos poemas em uma espécie de tempo e espaço indefinidos, (com exceção de alguns, como o “Poema do menino inglês de 1940”, que traz uma referência temporal explícita em seu título).

Ademais, é importante que se mencione o fato de que neste livro, mesmo quando aparecem os poemas em primeira pessoa, eles não dizem respeito, necessariamente, a referências autobiográficas, como pode ser vislumbrado no já referido “Poema do menino inglês de 1940”. Neste poema, o eu lírico em primeira pessoa não tem nenhuma relação com a experiência ficcionalizada do autor empírico Manoel de Barros.

É interessante que se ressalte a indefinição espaço-temporal acima afirmada, ela é muito mais sugerida pelo tom dos poemas do que pela ausência de marcações explícitas. Em *Poemas concebidos sem pecado* também não havia marcações diretas na maioria dos poemas, mas sua estrutura autobiográfica concatenada permitia aferir os lugares e datas (aproximadas) dos acontecimentos narrados. Em *Face imóvel* tudo é diluído, turvo, sugestivo e fantástico. Neste livro de Barros, mesmo os poemas autobiográficos são marcados por uma melancolia alastradora que envolve as reminiscências de um sentimento contaminado do presente impositivo embebido de luto e morte.

Sabe-se, apesar de todas as lacunas sugeridas acima, que o tempo cantado no livro é um tempo “pesado”, um tempo de guerra. Um tempo que, segundo Benjamin, emudece a experiência humana. E é justamente isso que é representado nesse movimento do primeiro para o segundo livro de Barros: a experiência deixa de ser transmitida, se enfraquece o teor narrativo concatenado e se inicia um poetar amargo, generalizante e, pelo menos nos poemas mais herméticos, generalizadores de uma situação e condição que, em última instância, é irrepresentável. É uma poesia, a despeito do paradoxo, em que se percebe a eloquência do silêncio. Chega-se assim ao ápice da reflexão de Benjamin sobre a experiência da guerra, o

pensador afirma que essa experiência é empobrecedora e torna mudas as pessoas que sobrevivem a ela.

Obviamente, não se trata de um silêncio total, impossível em Literatura, humanamente impossível; mas, de palavras que não representam referenciais unívocos, lógicos ou desejáveis. É um silêncio *sui generis*, que se deduz das palavras.

Aliás, os vocábulos deste livro são interessantíssimos.<sup>45</sup> Os arquissemas de Barros são as suas palavras recorrentes, dotadas de valores simbólicos que auxiliam no desvelamento do universo poético de Barros. Em *Face imóvel* há uma série de vocábulos que só aparecem no livro, e mesmo outras palavras constantes em outros livros do poeta devem ser vislumbradas nesse livro sob uma luz peculiar.

São termos cujas significações estão intrinsecamente relacionadas à morte, destruição, decadência, mistério, situação bélica, prostração, incerteza. As palavras amenas, como no “Poema do menino inglês de 1940” estão circunscritas em versos cujos verbos estão conjugados no passado: “Ah! nós **brincávamos** nas linhas dos lagos azuis./ Katy **dançava** de cabelos soltos no jardim/ E eu **compunha** músicas singelas para seu corpo./ Sobre meus ombros ela **chorava**.”<sup>46</sup> (p. 62). O presente é invariavelmente apresentado como destruidor de “alguma coisa”. Percebam que mesmo aquilo que é destruído é apresentado de forma indefinida.

(...) Agora parece que estou me despedindo de alguém  
De alguma coisa que vai morrendo dentro de mim  
mesmo.  
Que seria? Seriam aquelas cortinas velhas de nossas  
janelas?  
Aqueles muros tão conhecidos nossos?  
Os móveis de tua casa, Katy?  
  
Seriam os homens tão misteriosos de nossa rua?  
  
Agora sinto que estou me despedindo de alguma coisa  
De alguma coisa que está morrendo dentro de mim  
Mesmo. (BARROS, 1992, p. 62)

Há duas características notáveis neste poema que são comuns no livro e em outros livros herméticos do período da guerra: o caráter explícito de dúvida e incerteza e a onipresença dessa incerteza. As palavras ‘mistério’ e a expressão ‘alguma coisa’ no poema reforçam essa imprecisão do cantar. Além disso, os versos

<sup>45</sup> Já me referi aos arquissemas de Barros, já indiquei o conceito de arquissemas em nota no início do trabalho.

<sup>46</sup> Grifos meus.

que denunciam a dubiedade são reiterados no poema, o que demonstra a tenacidade dessa presença, como prova o paralelismo entre os três primeiros e últimos versos do fragmento acima transcrito. Neste livro de Barros, mesmo os textos mais descritivos e afirmativos descrevem e afirmam de maneira a reforçar a indefinição, o que demonstra o caráter fluido daquilo que é afirmado.

As palavras 'paz', 'amor' e 'esperança' aparecem sempre em contextos que negam suas acepções corriqueiras e as imbuem de propriedades semânticas antônimas às suas acepções ordinárias. Isso já foi apontado no primeiro poema transcrito e analisado no livro, mas pode ser observado também no poema "Paz" e no poema "Os girassóis de Van Gogh":

#### OS GIRASSÓIS DE VAN GOGH

Hoje eu vi  
Soldados cantando por estradas de sangue  
Frescura de manhãs em olhos de crianças  
Mulheres mastigando as esperanças mortas

Hoje eu vi homens ao crepúsculo  
Recebendo o amor no peito.  
Hoje eu vi homens recebendo a guerra  
Recebendo o pranto como balas no peito

E como a dor me abaixasse a cabeça  
Eu vi os girassóis ardentes de Van Gogh. (BARROS, 1992, p. 60-61)

#### PAZ

Esta janela aberta  
As cadeiras em ordem por volta da mesa  
A luz da lâmpada na moringa  
Duas meninas que conversam longe...

Paz!  
O telefone que descansa  
As cortinas azuis que nem balançam

Mas sobre uma cadeira alguém está chorando.  
Paz! (BARROS, 1992, p. 61)

Estes dois poemas de três estrofes possuem muitas das características que vem sendo enunciadas até aqui sobre o livro *Face imóvel*, a começar pelo tom nebuloso e alegórico de seus conteúdos, o que os aproxima da estética surrealista. O primeiro poema termina com um dístico que é sugestivo e se vale da impressividade visual tomada de empréstimo às artes plásticas, do pós-impressionismo de Van Gogh. Um subjetivismo, no entanto, que não deixa lacunas

para impressões positivas em relação à ardência dos girassóis de Van Gogh, porque o elemento que provoca a visão é a dor que prostra o eu lírico, como evidente no penúltimo verso do poema. A ardência descrita não pode ser a provocada por um estado de graça, mas aquela provocada pela ciência das misérias humanas. Isso pode ser deduzido pelo todo do poema, que é composto de uma maneira que busca alterar os sentidos usuais das palavras: notoriamente no primeiro poema, as palavras ‘esperanças’ e ‘amor’: “mulheres mastigando as esperanças mortas” e “Hoje eu vi homens ao crepúsculo/ Recebendo o amor no peito”.

Em relação à ‘esperança’ o adjetivo que a sucede é bastante eloquente no tocante à negatividade da palavra. O adjetivo ‘mortas’ é o mais incisivo negador da essência de um ser, no caso específico deste poema, do substantivo ‘esperanças’ por ele qualificado. Já a palavra ‘amor’ também aparece num contexto que provoca estranhamento se for levado em conta o conceito usual da palavra. A segunda estrofe inteira corrobora esse estranhamento: “Hoje eu vi homens ao crepúsculo/ Recebendo o amor no peito./ Hoje eu vi homens recebendo a guerra/ Recebendo o pranto como balas no peito.”.

Também aqui a palavra ‘amor’ parece não sugerir uma bênção ou lenitivo, porque o poeta apresenta a situação de homens inseridos em uma realidade bélica onde tudo o que recebem, inclusive amor e pranto, é comparado e aproximado com balas no peito, portanto, comparados a elementos destruidores. Neste poema o amor perde a possibilidade de ser lido como um sentimento com propriedades de sublimação ou plenitude humanas.

O poema “Paz”, além da já referida utilização da palavra pouco usual em Barros – como no caso do primeiro poema do livro - também traz uma conotação que a distancia daquela usualmente atribuída ao vocábulo. E é somente no dístico do poema que se percebe essa espécie de distorção do sentido corrente do vocábulo. Nas duas primeiras estrofes, no caráter descritivo delas, não há nada de inusitado e a palavra ‘paz’ se enquadra muito bem à sua acepção tradicional. No entanto, já na segunda estrofe há uma insinuação de expectativa e imobilidade (o elemento estático é outra constante desse livro e já é referenciado no título): “O telefone que descansa/ As cortinas azuis que nem balançam”. Esses dois versos introduzem o anúncio da expectativa de um acontecimento. Acontecimento que é sugerido (e outra vez apenas sugerido) pelos dois versos finais do poema, que se

inicia por uma conjunção adversativa: “Mas sobre uma cadeira alguém está chorando./ Paz!”. Este dístico desconstrói tudo o que poderia haver de previsível no poema e o imerge novamente em uma atmosfera turva. Não se sabe quem é a pessoa que está chorando, não se sabe o motivo pelo qual a pessoa chora, mas é inegável que a condição que leva uma pessoa ao choro normalmente torna despropositada e incoerente a palavra paz, e outra vez o vocábulo abstrato soa deslocado e estranho.

Há três categorias de poemas<sup>47</sup> que se destacam neste livro de Barros: 1) aqueles poemas que contam explicitamente uma realidade bélica e que parece sugerir um espaço europeu tornado próximo por um cantar generalizante. O “Poema do menino inglês de 1940” está diretamente relacionado a este grupo; “Os girassóis de Van Gogh” também, “Aurora no front”, etc. No entanto, mesmo textos cujas circunscrições espaciais são mais complicadas de se aferir, podem ser pensados dentro desse grupo, como por exemplo: “Eu não vou perturbar a paz” e também o escrito “Paz”. Os outros dois grupos de textos possuem uma ligação mais íntima com os poemas do primeiro livro de Barros, são: 2) Aqueles que cantam uma relação do eu lírico com o Rio de Janeiro (embora neste segundo livro a relação do poeta seja menos problemática, no tocante à tensão identitária, do que aquela vislumbrada no primeiro livro de Barros) como “Rua dos Arcos”, “Enseada de Botafogo”, e as duas últimas unidades poéticas do livro, “Balada do Palácio do Ingá” e “Incidente na praia”. 3) Há ainda os poemas reminiscents, que trazem em cena recordações do Pantanal: “O muro”, “Noturno do filho do fazendeiro”, e os já referidos dois últimos do livro que tanto fazem referência ao Rio de Janeiro e à vida do eu lírico na capital, quanto evidenciam a saudade da região natal do poeta.

No entanto, aqueles classificados nos grupos 2 e 3 não estão infensos à atmosfera de morte, incertezas e guerra predominantes nos textos do primeiro grupo, porque é este “tipo” poemático que dita o tom do livro, mesmo nos que não fazem parte do grupo 1 acima proposto. Assim, um poema como o “Noturno do filho do fazendeiro”, que é claramente memorialista e autobiográfico se inicia de uma forma que permite observar o tema obsessivo da morte: “O **corpo** na cama,/ O quarto nas **trevas**/ E o rádio que não deixava/ Que não deixava pensar/ Que

<sup>47</sup> Vale salientar que essa classificação em três categorias é arbitrária e simplificadora, servindo, no entanto, à proposta expositiva do trabalho.

**alguém estivesse morrendo/**<sup>48</sup> (...) (p. 66-67). Neste escrito, que retrata uma passagem da infância do poeta e em que aparecem as figuras de seus pais, o início mantém o tom geral de indefinição, como fica indicado pela palavra ‘alguém’; e também o tom mórbido, como sugerido por palavras tais como: ‘corpo’, ‘trevas’ e ‘morrendo’. O final também é significativo em relação à problemática contemporânea (ao período de lançamento do livro) da guerra, porque contém uma proposição moral, moralizante, política, de um posicionamento ideológico ostensivo em relação à barbárie da guerra: (...) “Aprendeu alguma coisa com os anos/ só não aprendeu a odiar/ Mas estava lhe parecendo/ Que era uma coisa necessária nunca odiar.” (p. 67)

Os poemas cujo teor é desprovido de desespero são raros, talvez apenas “Singular, tão singular” possa ser classificado como tal, porque mesmo os dois últimos, que possuem caracteres de humor e ludismo, trazem passagens que fazem referência à guerra e à estranha lei que governa os homens. No entanto, mesmo “Singular, tão singular”, transcrito abaixo, só pode ser lido como um poema brando porque se vale de um artifício muito conhecido em poesia, o artifício da evasão no esquecimento, valendo-se daquilo que Hugo Friedrich denominou de “Fantasia ditadora”:

#### SINGULAR, TÃO SINGULAR

Ó passar-se invisível pela alma da alameda de casas  
espaçosas  
Imaginando a feição ideal dentro de cada uma!

Ir recebendo um pouco de poesia no peito  
Sem lembranças do mundo, sem começo...  
Chegar ao fim sem saber que passou  
Tranquilo como as casas,  
Cheio de aroma como os jardins.  
Desaparecer.  
Não contar nada a ninguém.  
Não tentar um poema.  
Nem olhar o nome na placa.  
Esquecer.  
Invisível, deixar apenas que a emoção perdure  
Fique na nossa vida fresca e incompreensível  
Um mistério suave alisando para sempre o coração.

Singular, tão singular... (BARROS, 1992, p. 68)

---

<sup>48</sup> Grifos meus.

O título, reiterado no final, faz jus à função do poema neste livro de Barros porque este escrito é realmente muito singular e se aproxima daquilo que foi expresso em relação ao fragmento do “Poema do menino inglês de 1940”: na parte específica que faz referência a seu teor brando. A diferença é que o abrandamento acontece naquela passagem porque há uma evasão temporal. Conforme anteriormente afirmado, os verbos da passagem “feliz” estão conjugados no pretérito. Já neste poema a fuga acontece por outro recurso: pelo expediente da alienação pura e simples, da negação total e niilista, por uma quase anulação na inércia, em suma, por uma fuga na vontade imaginativa: “**Imaginando** a feição ideal dentro de cada uma”<sup>49</sup>.

Aqui o mistério ganha uma proporção diferente do restante do livro (singular, para se expressar plagiando o poeta). Uma proporção idealizada ao extremo: “Um mistério suave alisando para sempre o coração.”. Se este texto for analisado apenas pela sua estrutura isolada, dificilmente poderia se afirmar sobre ele que é um poema que denuncia o desespero. No entanto, seguindo a metodologia adotada neste trabalho, de se analisar as unidades poéticas dentro do contexto geral do livro, percebe-se que, pelas razões acima apresentadas (de negação, de evasão, de anulação) esse é um poema que não consegue escapar do tom predominante do livro e que por isso, “Singular, tão singular” evidencia o que há de opressivo no todo.

O que permite afirmar isso são os versos que demonstram o desespero do poeta que busca fugir à realidade negando sua origem e memória individual, a tradição cultural e a tirania das leis ininteligíveis e nefastas que nos governam. Esta composição enuncia um apagamento total, uma espécie de congelamento e coma existencial e segue na contra-mão do tipo de poesia que é praticada por Barros: aquela poesia memorativa, ao mesmo tempo individual, coletiva e vibrante, vivaz na sua criatividade. A seguir, transcreverei a série de versos e fragmentos de versos deste poema que, segundo minha leitura, contém as idéias acima desenvolvidas: “Ó passar-se invisível (...); “Sem lembranças do mundo, sem começo.../ Chegar ao fim sem saber que passou”; “Desaparecer./ Não contar nada a ninguém./ Não tentar um poema./ Nem olhar o nome na placa./ Esquecer./ Invisível, (...)”. Visto no contexto agregador do livro, este é outro daqueles poemas que significam o contrário do que parecem enunciar. Visto isoladamente é um poema brando e ameno, mas analisado no conjunto pode ser comparado à busca desesperada de construção de uma realidade oposta àquela evidente, obsessivamente enunciada e acerbamente negada, a realidade aterradora da guerra.

---

<sup>49</sup> Grifo meu.



## 5 - POESIAS, TRIBUTOS À MUSA

*Pois de tudo fica um pouco.  
Fica um pouco de teu queixo  
No queixo de tua filha.  
De teu áspero silêncio  
um pouco ficou, um pouco  
nos muros zangados,  
nas folhas, mudas, que sobem.*

*Ficou um pouco de tudo  
no pires de porcelana,  
dragão partido, flor branca,  
ficou um pouco  
de ruga na vossa testa,  
retrato (...)*

*(...) E de tudo fica um pouco.  
Oh abre os vidros de loção  
e abafa  
o insuportável mau cheiro da memória (...)*

Fragmento do poema “Resíduo” de Carlos Drummond de Andrade

*O desvão, o desvão...  
O desvão  
É puro souvenir  
Para nos cobrirmos  
No manto  
Xilografado  
Do esquecimento*

Fragmento do poema “Cimento (um epitáfio)” de Cristian E. Aguazo (no prelo)

Em seu ensaio sobre Barros, Miguel Sanches Neto faz referência aos artigos escritos por João Cabral de Melo Neto em que este discorre sobre a poesia produzida pela Geração de 45. Reproduzirei aqui, um trecho extraído de um desses artigos.

Não existe uma poesia, existem poesias. E o fato de um jovem poeta filiar-se a uma delas, na primeira fase de sua vida criadora, menos que um fato de submissão de um poeta a outro poeta, é o ato de adesão de um poeta a um gênero de poesia, a uma poética, dentre todas a que ele pensou estar mais de acordo com a sua personalidade (apud, SANCHES NETO, 1997, p. 10)

O juízo contido nesta citação é bastante difundida à época e hoje um verdadeiro lugar comum, daqueles lugares comuns importantes por sua pertinência. Talvez seja oriundo dessa ideia pluralizadora que o termo ‘estilo’ tenha sido deixado um pouco de lado em detrimento do termo mais individualizador de ‘dicção’. Presumivelmente, tenha sido neste período que o elemento ‘originalidade’ – tão empregado na fase dos manifestos do início do século XX - tenha ganhado um

relevo descomunal. A despeito dos conceitos que apregoam que em arte tudo é intertextualidade, chega-se a uma configuração curiosa em que se considera a arte como criação coletiva, num sentido cronológico de legado e pregnância, e, apesar dessa consideração, busca-se o elemento diferencial (palavra de ordem contemporaneamente) que permite destacar determinada poesia na plêiade desta vasta Babel bibliográfica de títulos e escrituras que Jorge Luis Borges compara com o próprio universo, com toda a carga semântica embutida de ordem e caos subjacente à definição de cosmos.

O terceiro livro de Barros retoma o primeiro, principalmente no tocante à predominância do elemento metapoético e do tom saudosista, possui elementos do segundo, em seus poemas herméticos, mas é, principalmente, uma espécie de tributo à Poesia em suas múltiplas roupagens que determina o caráter plural do livro. Além disso, é uma espécie de exercitação poética e ritual de passagem para a poesia personalíssima de Barros. Depois deste livro surge o *Compêndio para uso dos pássaros* (1961), em que aparecem com toda a força os elementos mais característicos de sua poesia.

Dos livros objetos deste estudo, o segundo é como que uma pausa – por conta da sua já referida singularidade - e *Poesias* uma espécie de retomada e avanço. Se em *Poemas concebidos sem pecado* é narrada a iniciação poética de Barros, de forma tensa, bisonha, às vezes irônica e repleta de humor, em *Poesias* temos uma prática poética “levada a sério”, retomando estilos de época e a tradição antiga (genesíaca) das raízes culturais e artísticas ocidentais. Temos neste livro, assim como temos em Mário Quintana, poemas “à maneira de”, que retomam as gêneses e especificidades de algumas práticas bem como sugerem a complexidade do momento contemporâneo à escrita do livro, momento de reflexão e consciência do acúmulo poético e, por isso mesmo, momento de maiores possibilidades criadoras.

Fiel à metodologia analítica empregada neste trabalho, transcrevo abaixo o primeiro poema de *Poesias*. Na verdade transcrevo um trecho, ou o primeiro canto, já que o primeiro poema é extenso e dividido em cantos, num total de 16, recebendo o sugestivo título geral de “Fragmentos de canções e poemas”.

1.

Ah, florescer de tarde  
 De amor, no cais!  
 Entre navios altos  
 E velas brancas.  
 Ver o pescador  
 Passar, como nuvem...  
 E a mulher deserta  
 Entre gerânios curvos.

Ver o menino  
 Com paletó de crepúsculo  
 E as árvores cor de cinza

Perto do muro.  
 Árvore e menino  
 Dobrados, na chuva. (BARROS, 1992, p. 75)

Neste poema, que possui uma estrutura fixa de dois quartetos e dois tercetos, apesar do pouco rigor da divisão de sílabas poéticas, nota-se uma predominância de imagens. Imagens simples, imagens naturais, imagens descritivas e sugestivas. As poucas pistas do estado emotivo daquele que vê e “relata” essas imagens estão concentradas na primeira estrofe do poema, porque é nela que se descreve o ponto de onde se vê e o sentimento daquele que vê: “Ah, florescer de tarde/ De **amor**, no **cais!** **Entre** navios altos/ E velas brancas”. É um poema que, embora descritivo, não expõe uma situação necessariamente linear e concatenada, nem descreve um fato desenvolvido de maneira lógica, tampouco estabelece entre as imagens uma relação progressiva de causa e efeito. A análise deste poema pode ser feita levando em conta os elementos negativos – no sentido do que ele não diz – e o seu sentido positivo de fragmentação. É um poema que, conforme Hugo Friedrich afirma no seu *Estrutura da lírica moderna* (1978) acerca da principal característica poética contemporânea, não possibilita uma leitura categórica. É um poema que apenas sugere. Não se sabe sequer qual o objeto do amor do eu lírico, não se sabe se é um amor às coisas, um apego ao lugar (não se sabe qual é o lugar), se é sentimento contingente de satisfação, um amor endereçado especificamente a alguém. O poema não elucida. Todas as imagens vislumbradas pelo eu lírico - que floresce de amor no cais – o pescador, a mulher, os gerânios, o menino e as árvores são descritas em situações momentâneas, como *flashes* de uma máquina fotográfica que os captura em instantâneos. A sugestividade dessas imagens é reforçada pela palavra ‘chuva’, que é a última da última estrofe e que é importantíssima porque é ela quem une, ainda que vagamente, os elementos imagéticos em torno de uma

aura associativa melancólica, ainda que doce. Enfim, é este vocábulo - com toda a carga simbólica que contém – que encerra e determina o tom do poema.

A capacidade da visão. A capacidade humana de ver e interpretar unida aos caracteres memorialista/autobiográfico da poesia de Barros não podem ser separados de uma escrituração e inscrição no/pelo corpo do sujeito que vê e sente o mundo.

Além da palavra/imagem chuva, a sugestibilidade provocada pelo poema é oriunda de todas as outras situações imagéticas apreciadas e apresentadas pelo eu lírico. Neste sentido, os adjetivos e as expressões adjetivas reforçam o tom do poema. Assim, as imagens da primeira estrofe, que evocam uma situação de conforto e de paz, cedem lugar nas estrofes seguintes, gradativamente, à referida melancolia que verte do poema: “mulher deserta”, “gerânios curvos”, “paletó de crepúsculo”, “árvores cor de cinza”, “árvores e meninos dobrados”. A própria visão do pescador que passa como nuvem também sugere a efemeridade, naquela possibilidade conotativa do verbo ‘passar’ enquanto perecibilidade, transitoriedade. A sugestividade da palavra ‘nuvem’ enquanto elemento que se esvaece corrobora essa leitura do transitório e imponderável que marcam os poemas mais herméticos contidos nestes três primeiros livros de Barros.

Alguns desses vocábulos, principalmente os adjetivos elencados acima aparecem no livro imediatamente anterior ao *Poesias*, mas, é importante que se saliente que também nesta retomada vocabular há modificações sensíveis e profundas entre palavras utilizadas e seu efeito global no poema: ‘crepúsculo’, ‘dobrados’, ‘curvos’ são palavras que aparecem nos segundos terceiros e quartos poemas do livro *Face imóvel*, mas lá, elas estão dotadas de uma carga muito mais acerba e direta do que neste poema de “doce melancolia”. No poema transcrito acima, podemos aferir, dos lexemas ‘curvos’ e ‘dobrados’, por exemplo, que são palavras que auxiliam na atmosfera sorumbática do poema. Já nos poemas do livro anterior, estas mesmas palavras, muito mais que uma descrição figurativa branda, funcionam para demonstrar categoricamente a prostração dos sujeitos esmagados pelos acontecimentos. Neste sentido, mesmo a retomada dos termos em Barros deve ser vislumbrada de acordo com o contexto do seu cantar: às vezes mais laudatório, irônico, escarninho, humorado, etc. *Face imóvel* é um livro predominantemente elegíaco. A palavra ‘paz’ - este vocábulo incomum no repertório

lexical do poeta - é outro evidenciador das diferenças de tom entre o segundo e o terceiro livros de Barros. Naquele, a palavra era usada ironicamente, quase sempre para sugerir o seu antônimo; já em *Poesias*, embora não haja uma total desambiguação da palavra, é inegável que ela se encontra bem mais próxima de sua conotação mais comum.

Esta retomada marcada pela diferença evidencia um elemento importante para se entender o quanto a contingência marca a escrita predominantemente sinestésica de Barros e o quanto o poeta se vale dessas impressões para compor sua obra nesse “jorro inconsútil”.

Este é um livro fragmentário porque, além de retomar elementos mais comuns aos outros dois livros, ainda se apropria de várias linguagens poéticas. Também este livro causa sensação de estranhamento no leitor especialista em Barros e conhecedor de sua produção mais homogênea que se inicia nos anos 60. Estruturalmente, temos neste livro poemas em forma fixa, ou rimados, ou, ainda, textos rigorosamente metrificados, além daqueles escritos sob a perspectiva de um eu lírico feminino remetendo à tradição poética bíblica e às canções de amigos do período medieval, manifestações artísticas formadas por uma série de outras influências.

Portanto, *Poesias* é evidenciador de retomadas de alguns temas anteriores e progressão para uma direção mais afirmativa de poesia, se comparada com aquela produção apresentada pela procura mais dilemática do primeiro livro de Barros.

Os poemas de Barros e as suas variações, nestes primeiros livros, podem ser interpretados partindo do que neles há de mais recorrente, assim: *Poemas concebidos sem pecado* é o livro autobiográfico por excelência, todo ele é a narrativa de uma saga; já *Face imóvel* é um livro em que o elemento autobiográfico fica em segundo plano e concentrado na segunda metade do livro e, digamos, é contaminado pelo elemento que se sobressai e que aparece integralmente na parte inicial do livro, ou seja: a perplexidade causada pela guerra. Em *Face Imóvel*, mesmo os poemas ligados à vivência de Barros contém nós desse sentimento sobressalente. No entanto, a segunda parte do livro e principalmente o seu final quase “cômico” representa uma espécie de refrigério ao desespero mudo provocado pela situação apresentada. Já no último livro aqui analisado, os elementos estão mais diluídos: há neste livro poemas memorialistas/autobiográficos ou mais

herméticos, como os de *Face Imóvel*. Mas o elemento que se destaca é a exercitação metapoética. Esta prática também pode ser vista como retomada de *Poemas concebidos sem pecado*, mas com uma diferença fundamental: no primeiro livro do autor a exercitação poética evidencia uma busca e, de forma bem-humorada, representa inclusive, nalguns poemas, os malogros desta busca. Em *Poesias* o poeta parece estar mais bem munido dos elementos da tradição e mais próximo (como explicitado em alguns poemas) da dicção que almeja. *Poesias*, neste sentido, representa avanço e amadurecimento poético, mas ainda assim é uma busca.

## 3.

Provavelmente sobre as frondes viriam os pássaros cantar  
 Levando-me até os caminhos indecisos da aurora.  
 Entretanto havia uma pergunta que me desafiava  
 E um desejo obscuro nas mãos de apanhar objetos lar-  
 gados na tarde...

Fui andando...  
 Meus passos não eram para chegar porque não havia  
 chegada  
 Nem desejos de ficar parado no meio do caminho.  
 Fui andando...

As coisas eram simples.  
 Nem gaivotas no mar imperturbável,  
 Mas havia uma pergunta que me desafiava  
 E os mistérios se encontravam como dois números e se  
 completavam  
 Em meu rosto... Nada posso fazer, pensei.  
 E fui apanhando objetos largados na tarde  
 Com as ruínas do outono em que vicejo. (BARROS, 1992, p. 76-77)

Este é um daqueles poemas cuja interpretação unívoca é impossível. O poema é construído para sugerir a incerteza e o indizível. No entanto, o inenarrável deste poema está ligado à própria questão da composição poética. Diferencia-se, portanto, do indizível provocado pelo assombramento do livro *Face imóvel*. Os elementos comuns à poesia de Barros estão neste poema “claramente” apresentados. Os dois primeiros e os dois últimos versos representam uma espécie de Poética barreana. “Provavelmente sobre as frondes viriam os pássaros cantar/ Levando-me até os caminhos indecisos da aurora.” e “E fui apanhando objetos largados na tarde/ Com as ruínas do outono em que vicejo.” O que se destaca neste poema é a exposição dos elementos que tocam o poeta e que lhe servem de

estímulos. O canto do pássaro que lhe sugere o caminho **indeciso** da aurora demonstra não apenas a poesia que canta os elementos naturais, mas também aquela outra procura barreana de chegar ao começo, de buscar o grau zero da palavra. Já nos dois últimos versos, o destaque está na presença dos objetos largados e na expressividade das “ruínas do outono em que vicejo”, porque estes elementos comumente desclassificados pela sociedade têm uma forte presença e importância para a poesia de Barros. Estas duas sequências de versos são uma espécie de síntese do estilo do poeta. Embora, como foi dito anteriormente, estes elementos apareçam desde seu primeiro livro, é principalmente em *Poesias* que eles aparecem reiteradamente e de maneira inequivocamente positiva.

Além disso, a representação dessa condição é apresentada de maneira consumada pelo eu lírico. “Nada posso fazer, pensei.” Apesar dessa assertiva, o texto sobrescrito investe no sentido inefável da poesia. O escritor, afetado pelo imperativo do desejo expressivo, sente inapelavelmente o chamado da poesia, mas sentir seu chamado não é de forma alguma sentir-se apto a defini-la. Todo o caráter hermético do poema é oriundo desta impossibilidade definidora, percebe-se na escolha das palavras e nas articulações entre elas a presença constante do mistério: “provavelmente”, “caminhos indecisos”, “pergunta que me desafiava”, “desejo obscuro”, “não havia chegada”, “mistérios”; todas estas palavras e/ou expressões sugerem o desconhecido e o inexprimível.

Percebe-se que todas essas palavras enigmáticas apontam, para além de elementos constitutivos do poema, à própria incitação poética. O poeta é aquele alumbrado pela própria perplexidade. Manoel de Barros se vale do inenarrável como elemento positivo para sua composição. A palavra ‘ruínas’, do último verso do poema, pode ser vislumbrada em uma série de sentidos, mas não naquela acepção comum de ‘escombros’ observado no “Poema do menino inglês de 1940”. Neste poema, a palavra ‘ruína’ é uma palavra muito mais constitutiva e não significa algo destruído, mas, pelo contrário, algo que possibilita a construção, o poeta afirma vicejar sobre esses elementos.

No poema fica claro a perspectiva progressiva da poesia: “Fui andando...”. E a consciência de que a procura da poesia não pode ter fim porque ela está sempre nutrida por cada poeta que enriquece seu acervo. Além disso, sua busca é também a das origens: “Avançar para o começo”, e pela constituição de uma sublimidade dos

escombros, tarefa de Sísifo. Por isso mesmo o poeta tem consciência que seus passos “não eram para chegar porque não havia chegada”. É o processo que vale, a sequência poemática assim o indica: “Nem desejos de ficar parado no meio do caminho.” Em uma possível alusão ao poema “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade<sup>50</sup>.

4.

Que rosa esplendente é o amor!  
Que maravilha adorar!

Tenho certeza que ando perdida  
E que o Senhor me perdoará.

Que fazer com o rosto de amora  
No instante em que ele chegar?

Meus olhos negros de sonhos  
Minha boca de beijar?

(No campo as árvores dormem  
Banhadas em luz de luar...)

Meu corpo pra que me serve  
Senão pra desabrochar  
Entre as colinas noturnas  
Na hora dele chegar? (BARROS, 1992, p. 77)

Se - conforme afirmado no início deste capítulo - há exercitações poéticas em Mário Quintana, como em sua retomada do poema de Tomás Antonio Gonzaga “Lira XXVIII” em que a base é parafraseada e transformada em soneto pelo autor gaúcho, também em Barros há retomadas poéticas, ainda que, comparativamente, o poema de Quintana – transcrito abaixo – seja muito mais fiel à estética árcade do que os poemas de Barros com relação à poesia que este toma como base. Em Mário Quintana, apesar da modificação estrutural da lira para o soneto, percebe-se uma fidelidade e proximidade surpreendentes: retórica, estilística, temática, vocabular. Mesmo o *leitmotiv* mitológico classicista é empregado com maestria. Em Barros, percebe-se uma apropriação mais livre e modificadora das bases poéticas de que se serve. As referências do poeta matogrossense são difíceis de serem precisadas porque remontam à literatura sapiencial do “Cântico dos cânticos” e passa pela literatura trovadoresca medieval. A liberdade maior em Barros se dá pelo fato de que o autor pantaneiro não “imita” um autor específico – pelo menos não no poema sobrescrito - mas se vale de um centro de referência mais genérico de um estilo

<sup>50</sup> Carlos Drummond de Andrade havia publicado este poema na revista de Antropofagia em 1928.



literário presente de maneira consideravelmente diluída na tradição ocidental. Este tipo de composição em Barros, em que o autor se vale de um eu lírico feminino é exclusivo deste seu terceiro livro, são dois os poemas com essa característica e estão restritos ao primeiro capítulo “Fragmentos de canções e poemas”<sup>51</sup>.

Transcreverei abaixo o fragmento da lira do poeta árcade Tomás Antonio Gonzaga e a sua paráfrase pelo autor gaúcho Mário Quintana para que se ilustre com exemplos o que foi comentado.

#### LIRA XXVIII

Cupido, tirando  
Dos ombros a aljava,  
Num campo de flores  
Contente brincava.

E o corpo tenrinho  
Depois, enfadado,  
Incauto reclinava  
Na relva do prado.

Marília formosa,  
Que ao Deus conhecia,  
Oculta espreitava  
Quanto ele fazia.

Mal julga que dorme  
Se chega contente,  
As armas lhe furta,  
E o Deus a não sente.

Os Faunos, mal viram  
As armas roubadas,  
Saíram das grutas  
Soltando risadas.

Acorda Cupido,  
E a causa sabendo,  
A quantos o insultam  
Responde, dizendo:

Temíeis as setas  
Nas minhas mãos cruas?  
Vereis o que podem  
Agora nas suas. (GONZAGA, 1944, p. 66/67)

---

<sup>51</sup> Os poemas são o poema “4” e o “7”.

UM SONETO PARA MARÍLIA  
À maneira de Dirceu

Eis que um dia na mata se banhava  
Cupido... e estava nu, inteiramente,  
Pois que deixara à margem da corrente  
O arco terrível e a repleta aljava.

Marília que, às ocultas, o espreitava  
Só aguarda ocasião... E, de repente  
As armas furta sorrateiramente,  
Enquanto o deus as costas lhe voltava.

Surgem então as fauces escarninhas  
Dos silvanos e sátiros astutos.  
Põem-se a vaia o Amor, sem mais cautelas  
Ah! Temíeis as frechas quando minhas!  
(E o deus sorri) Vereis agora, ó brutos,  
O que Marília há de fazer com elas! (QUINTANA, 2001, p. 116)

Mário Quintana parece ter escrito um poema para evidenciar que também um poeta modernista, cultor dos versos livres, pode conceber de maneira primorosa um poema estilizado à maneira dos árcades e com o rigor formal típico dos sonetos. Em Manoel de Barros, além dessa preocupação afirmativa, a apropriação de estilos pretéritos é feita com a intenção de compendiar as riquezas poéticas herdadas. Daí se pode aferir a escolha do título deste livro.

11.

Aqui: ardo e maduro.  
Compreendo as azinheiras.  
Compreendo a terra podre e fermentada  
De raízes mortas.

E compreendo a presciência do fruto  
Na carne intocada.

E assisto crescerem  
Frescos, nessa carne, os teus dedos.

Compreendo esse garfo na terra  
A germinar ferrugens  
Sob laranjais...

E o grão que semearam na pedra.  
E mais: os troncos rugosos  
Pendendo suas bocas para as águas. (BARROS, 1992, p. 81-83)

Transcrevi este poema porque ele possui semelhanças com o anterior no tocante a representar o tipo de dicção produzida por Barros. Sua poesia é de irmanamento com os objetos, com a natureza. “Aqui ardo e maduro compreendo as

azinheiras”. Note-se que o eu lírico se afirma maduro, essa maturidade anunciada pode se dar tanto numa espécie de nivelamento do humano com a árvore explicitado no texto ou numa afirmação de um amadurecimento humano e experiencial. A compreensão do eu lírico expressa no poema não é algo que possa ser tomado apenas no nível intelectual. Manoel de Barros investe em um tipo de escrita que gera sentidos a partir de uma força instintiva, uma espécie de impulso irresistível. Por isso essa compreensão das árvores frutíferas, que, de um ponto de vista metafórico, existem para gerar os seus frutos. Na unidade anterior o poeta enuncia que ‘viceja’ (ele viceja), uma palavra comumente relacionada ao desenvolvimento no reino vegetal. O bardo explica seus textos da perspectiva da pré-ciência dos fenômenos naturais. Por isso Manoel de Barros comumente relaciona sua poesia ao ato sexual, não é por acaso que no seu livro inaugural haja, juntamente com a descrição de sua iniciação poética, a narrativa da iniciação sexual e não raro, uma aproximação e mesmo simbiose destes dois princípios. O verso “Compreendo a presciência do fruto/ Na carne intocada” possui ambiguidade e pode ser visto como uma referência da sapiência do desejo contido nos corpos virgens e também como uma metáfora do fazer poético que se vale do não dito e das sugestões para enxertar (para manter as metáforas botânicas) possibilidades significativas nas expressões.

A compreensão das coisas que têm um caminho pré-definido é fundamental para entender a metáfora da escrita de que se utiliza Barros. A palavra tem para este poeta a mesma força germinativa que o autor nota na natureza ou mesmo nos objetos. Para Barros tudo são potencialidades e força constitutiva. Até um garfo, um objeto inanimado gera a sua ferrugem. A poesia de Barros se aproxima da concepção de Taine citada no *Prefácio Interessantíssimo* de Mário de Andrade:

Apresentar, mais que os próprios objetos, completa e claramente qualquer característica essencial e saliente deles, por meio de alterações sistemáticas das relações naturais entre as suas partes, de modo a tornar essa característica mais visível e dominadora. (apud. ANDRADE, 1993, p. 64)

A poesia de Barros é busca e revelação em relação à apresentação das características essenciais dos seres e das coisas, por isso mesmo a intuição é um elemento importantíssimo para sua obra.

São 16 os poemas, ou os fragmentos poemáticos, da parte intitulada “Fragmentos de canções e poemas” do livro *Poesias*. Depois deles temos uma nova

sequência de unidades. Pode-se classificar essa parte do livro como um segundo capítulo, embora não haja um título como é comum na estrutura dos livros de Barros. Nesta segunda parte, há a predominância dos textos biográficos/autobiográficos, como atesta o poema transcrito abaixo, que abre esta nova seção. “Olhos parados”, dedicado a Mário Calábria, é o poema mais longo do livro e um dos mais longos da carreira do escritor. Dele, transcreverei apenas fragmentos que contenham as partes sobre as quais tecerei comentários. Neste texto, apesar de sua qualidade inferior (porque o seu descritivismo minucioso passa a impressão de sobrar, as conclusões às quais o poeta chega ficam beirando as trivialidades encontradas nos “melhores” livros de auto-ajuda e o poeta ladeia as margens do pleonasma) notam-se uma série de elementos importantes para entender sua poética, que já não pode mais ser considerada apenas esboçada, mas quase integralmente apresentada neste livro.

#### OLHOS PARADOS

A Mário Calábria

Ah, ouvir mazurcas de Chopin num velho bar, domingo  
de manhã!  
Depois sair pelas ruas, entrar pelos jardins e falar com  
as crianças.  
Olhar as flores, ver os bondes passarem cheios de gente,  
E encostado no rosto das casas, sorrir... (BARROS, 1992, p. 86-91)

Dos elementos constitutivos da poesia de Barros presentes neste texto, que é uma espécie de apologia do presente, se destacam a importância dos elementos sinestésicos: o ato de ver, o passado trazido à baila pela sugestão das coisas vistas, ouvidas e sentidas. O título “Olhos parados” já sugere a atitude ao mesmo tempo atenta e alheia de quem está absorvido pela lembrança. As recordações acometem o eu lírico enquanto este passeia pelas ruas do Rio de Janeiro num domingo de manhã. A atitude contemplativa é um elemento importantíssimo e outro ponto de contato com Mário de Andrade. Há vários poemas de Barros - e este, cujo fragmento está acima transcrito é um deles – que se assemelham muito com a lírica de Mário de Andrade no que esta tem de narrativa das coisas a partir da visão<sup>52</sup> do eu lírico: Várias composições de Mário e de Barros parecem ser concebidas como se eles estivessem entre os transeuntes flagrando as suas atividades, observando os

<sup>52</sup> Me refiro à visão tanto como faculdade fisiológica como ponto-de-vista.

caracteres da cidade e os descrevendo pormenorizadamente. Os poemas de Mário de Andrade são comumente menos nostálgicos do que os de Barros. Isto se explica pelo fato de que, em Mário, se há algum drama provocado pelo deslocamento é uma espécie de drama intelectual, de deslocamento e incompreensão gerada pela sua condição de figura emblemática do movimento modernista, porque era atitude corrente em um primeiro momento da recepção crítica da obra dos modernistas o estranhamento e não raro o desprezo. Em Manoel de Barros, no entanto, o deslocamento, além do isolamento típico dos poetas: “No recreio havia um menino que não brincava/ com outros meninos” (BARROS, 1999, p. 19) é evidenciado pelo afastamento espacial de sua terra nativa e por isso a memória o “empurra” para aquele espaço. A despeito deste poema, e deste livro, demonstrar uma adaptação e uma melhor assimilação dos costumes da então capital do país.

Para reforçar o que foi afirmado anteriormente acerca da importância do ato de ver e da ação memorativa para a constituição do poema, vale a pena destacar a quantidade de vezes em que, nas 6 páginas deste texto, aparecem a palavra ‘ver’ e suas congêneres, e a palavra ‘lembrar’, com sua variante ‘observar’: assim temos a seguinte reiteração: vocábulo ‘ver’, é grafada 11 vezes, sua variante ‘olhar’, aparece 6 vezes e a palavra ‘reparar’ aparece 1 vez. Já as palavras ‘lembrar’ e ‘recordar’ aparecem, respectivamente, 19 e 2 vezes, além do gerúndio ‘lembrando’ do penúltimo verso.

Este poema, embora denote o saudosismo do Pantanal, já demonstra uma adaptação do eu lírico no Rio de Janeiro, este fato também é apresentado como amadurecimento. É uma espécie de “escrito peripatético”: é como se fosse composto no momento em que o eu lírico passeia, porque a lembrança provocada pela mazurca ouvida em um bar provoca uma série de considerações. Uma lembrança invocando outras. O eu lírico lembra do seu local de origem: “Lembrar da casa da gente, das irmãs, dos irmãos e dos/ pais da gente” (p. 86); dos seus amigos “Lembrar dos amigos. Recordar um por um./ Acompanhá-los na vida” (p. 88), da sua adaptação, “Como é bom se lembrar da viagem, dos primeiros dias/ na cidade/ Da primeira vez que olhou o mar, da impressão de/ atordoamento.” (p. 90) na progressão dessa adaptação: “Como é bom ter deixado a pequena terra em/ que nasceu/ E ter fugido para uma cidade maior, para conhecer/ outras vidas.” (p. 90) e o sentimento de plenitude e realização do balanço de um percurso:

Lembrar que a gente  
afinal de contas,  
Está vivendo muito bem e é uma criatura até feliz. Ficar admirado.  
Descobrir que não nos falta nada. Dar um suspiro bom  
de alívio,  
Descobrir que, afinal de contas, não se possui  
nenhuma queixa  
E que se está sem nenhuma tristeza para se dizer no  
momento. (BARROS, 1992, p. 87-88)

O poema é circular, inicia com a lembrança provocada pela música e termina com a rememoração do próprio fato pretérito de ter ouvido uma mazurca em um bar. Nesta unidade lírica o leitor é praticamente impelido nas lembranças do eu lírico. Lembranças narradas de forma muito simples. O poeta nos faz caminhar com ele. Também o leitor se perde e não consegue perceber que caminhou tanto e pensou tantas coisas, só percebe isso ao final quando descobre que o dínamo de todas as lembranças, a mazurca ouvida em um bar já se tornou, também ela, um episódio a ser lembrado: “Lembrar que tinha saído de casa sem destino, que/ passara num bar, que ouvira uma mazurca,/ e agora estava ali, muito perdidamente lembrando/ coisas bobas de sua pequena vida.” (91)

A transcrição imediatamente superior representa os 4 últimos versos do poema, pode-se perceber nos dois últimos a tônica dos textos de Barros, o narrar experiências classificadas como desimportantes, seu canto é uma espécie de épica sem herói (ou com heróis não convencionais), sem grandiloquência, ou antes, com a grandeza notada pelo poeta nas coisas ínfimas, entre (e com) essas coisas conta a sua vida que é adjetivada como pequena.

Este poema, cuja articulação prosaica lembra uma conversa entretecida com um amigo, por tudo o que tem de direto e de pouca elaboração formal e estilística pode ser pensado de acordo com o conteúdo sereno do que é narrado. Nele, o poeta demonstra um total autocontrole e faz uma espécie de balanço em que não há lugar para o desespero e a angústia comuns nos livros anteriores. Percebe-se que conteúdos memorialistas narrados de forma mais dramática em textos do livro *Poemas concebidos sem pecado* aparecem aqui no diapasão narrativo algo monótono de um relato distenso.

(...) Ah como é bom a gente ter infância!  
Como é bom a gente ter nascido numa pequena  
cidade banhada por um rio.  
Como é bom a gente ter jogado futebol no Porto de

Dona Emília, no largo da Matriz,  
 E se lembrar disso agora que já tantos anos são passados.  
 Como é bom a gente se lembrar de tudo isso. Lembrar  
 dos jogos à beira do rio,  
 Das lavadeiras, dos pescadores e dos meninos do Porto  
 Como é bom a gente ter tido infância para poder  
 Lembrar-se dela  
 E trazer uma saudade muito esquisita escondida no  
 Coração.

Como é bom a gente ter deixado a pequena terra em  
 que nasceu  
 E ter fugido para uma cidade maior, para conhecer  
 outras vidas. (BARROS, 1992, p. 89)

Embora este poema demonstre essa situação confortável do eu lírico, seria enganoso afirmar que o livro *Poesias*, com tudo o que tem de multifacetado, trata-se de um livro que só contém escritos laudatórios e “felizes”. No próprio texto acima, na passagem “Descobrir que, afinal de contas, não se possui/ nenhuma queixa/ E que se está sem nenhuma tristeza para se dizer no/ **momento**.”<sup>53</sup> (p. 87-88) já fica explicitado seu caráter circunstancial. A composição transcrita acima, embora seja repleta de lembranças, é totalmente inscrita no presente do eu lírico e reforça os conceitos que explicam a memória considerando sumamente importante o momento presente. Já no poema abaixo, que só possui uma unidade intermediária entre si e o texto sobrescrito, contém um sentido diverso.

#### NA ENSEADA DE BOTAFOGO

Como estou só: Afago casas tortas,  
 Falo com o mar na rua suja...  
 Nu e liberto levo o vento  
 No ombro de losangos amarelos.

Ser menino aos trinta anos, que desgraça  
 Nesta borda de mar de Botagogo!  
 Que vontade de chorar pelos mendigos!  
 Que vontade de voltar para a fazenda!

Por que deixam um menino que é do mato  
 Amar o mar com tanta violência? (BARROS, 1992, 93-94...)

Semelhanças com o poema anterior existem: a posição do narrador, situado espacialmente no Rio de Janeiro, na posição de expectador do mar, da paisagem; na escrita alusiva à própria experiência biográfica; na atitude entre contemplativa e remissiva. No entanto, as semelhanças param por aí, porque no texto sobrescrito os

---

<sup>53</sup> Grifo meu.

dramas existenciais são trazidos a tona pelos questionamentos dramáticos e o balanço parece não ser tão positivo porque há a evidenciação do sujeito dividido por duas paixões arrebatadoras e, em certo sentido, heterogêneas. O que é apresentado é justamente o dilema entre a saudade e vontade de voltar pro “mato” e a consciência do amor pelo espaço diverso e distante de seu lugar de origem: daí a pergunta final que sintetiza o poema. Percebe-se que uma mesma questão, a questão do distanciamento é abordada no livro de diversas formas e todas elas estão atreladas à efemeridade das circunstâncias em que o eu lírico se encontra. Neste último texto, o fato de estar só, expresso logo no seu início, é um elemento importante para se entender todo o lamento que o carrega. Além do mais, assim como no livro *Face imóvel* fica sempre difícil estabelecer a ordem em que os poemas foram compostos. Esta unidade sobrescrita, por exemplo, possui uma marcação temporal exata; “Ser menino aos **trinta anos**, que desgraça”. A julgar pela precisão da informação fornecida (e eu não posso, no limite deste trabalho, julgar a veracidade do verso) este poema foi escrito em 1946, portanto, exatos 10 anos antes do lançamento de *Poesias*. Sobre a distribuição das composições no livro, nada pode ser garantido. De categórico, só podemos afirmar da dinâmica desses textos e as notáveis “contradições” entre eles, marcados que são pelo signo da escrita intimista e, por isso mesmo, sujeitos aos reveses da sorte e do humor.

#### LEMBRANÇAS

Panamá embicado, o homem chegou  
Montado em cavalo branco; parou  
Diante do copiar; falou três palavras;  
Sorriu ... Meu avô descarregou seis balas.

Subitamente o palco alterou-se.  
Eu estava com dezessete anos, diante do mar!  
Lia Knut Hamsun.  
Meu vagabundo tocava em surdina...

Um grande rio de poesia  
Atravessava-me doce... (BARROS, 1992, p. 103)

Este é um poema com um indicativo temporal exato e remetendo a um tempo em que o poeta ainda não havia lançado nenhum livro, o ano, a julgar pela idade declarada é o de 1933 e este é mais um de seus textos metapoéticos. Percebe-se que todo o fragmentário deste último livro transparece em sua estrutura na fusão de gêneros que fica na fronteira entre o texto teatral e o poema lírico. A narrativa a



partir da lembrança permite esses saltos de “cenas”, essas alterações no palco. O poeta ao lembrar, vê e se vê. Vê uma cena cujo período não pode ser precisado e cujos “atores” são seu avô e um homem desconhecido. Narra a passagem de maneira lacônica e incompleta e passa para outra cena, deixando o leitor curioso para saber o desfecho dos acontecimentos e os motivos, ou melhor, o conteúdo das palavras daquele que parece ser, pela descrição efetuada, um garboso forasteiro.

Mas a memória é volátil e imprevisível e não pode se fixar. O texto é escrito de uma forma em que obedece ao arrebatador da memória e a sua variação. O poeta deixa o texto inconcluso, uma vez mais “não há chegada,” e por essa razão deixa no leitor uma sensação reticente e uma instigação para que este imagine o desfecho ou desfechos possíveis. Sem nenhuma cerimônia ou escrúpulo Barros passa para uma outra lembrança e se vê diante do mar. O que a partir daí é narrado é uma espécie de epifania artística. Uma espécie de prenúncio entre arrebatador e suave, o que fica sugerido pela expressividade dos dois últimos versos: “Um grande rio de poesia/ Atravessava-me doce...”. Note-se que, segundo expresse, o tipo de poesia laudatória das coisas e dos sujeitos socialmente menosprezados já está anunciada desde antes de seu primeiro livro. Ainda que “tocando em surdina” os elementos e personagens basilares à poesia de Barros já haviam sido anunciados. A leitura de Knut Hamsun, de seus personagens marginais, despertava no eu lírico um sentimento de simpatia. O autor norueguês é conhecido pela crítica à civilização e pelo elogio à natureza e à vida idílica. Provavelmente o autor pantaneiro faz referência ao personagem-narrador do romance *Fome* (1890), de Knut Hamsun e sentia o “seu” próprio vagabundo germinar. No entanto, os “sujeitos desacontecidos” de Barros têm uma carga metafórica e estão ligados de uma forma diferente a tudo o que é desprezado. Os vagabundos do escritor pantaneiro são formados pelo que há de degenerescência nas relações e nas coisas. O vagabundo do romance citado de Hamsun vai, cada vez mais, se isolando e decaindo num processo de jejum que extrapola o jejum estritamente alimentar. Neste poema Manoel de Barros sugere que o seu projeto está estabelecido antes mesmo de sua Literatura.

A narrativa memorativa em *Poesias* não pode ser vista de uma maneira homogênea. Se a afirmação sobre o fragmentário deste livro tem pertinência, muito é devido à polivalência do jorro memorialista em Barros. O poema abaixo, embora escrito a partir de lembranças, tem outras características.

## INFÂNCIA

Coração preto gravado no muro amarelo.  
A chuva fina pingando... pingando das árvores...  
Um regador de bruços no canteiro.

Barquinhos de papel na água suja das sarjetas...  
Baú de folha-de-flandres da avó no quarto de dormir.  
Réstias de luz no capote preto do pai.  
Maçã verde no prato.

Um peixe de azebre morrendo... morrendo, em  
dezembro.  
E a tarde exibindo os seus  
Girassóis, aos bois. (BARROS, 1992, p. 110)

Neste poema, cujo título e personagens sugerem uma determinação espaço/temporal, percebe-se a total fragmentação dos versos e estrofes. Excetuando o fato de se tratar de imagens resgatadas pela lembrança, uma certa delimitação temporal imprecisa (episódios da infância) e uma determinação espacial sugerida (Pantanal) não se pode estabelecer rigorosamente relações lógicas e “necessárias” entre os episódios narrados nos versos. Com exceção do primeiro e segundo versos da última estrofe do poema e dos dois últimos versos, que mantêm uma relação entre si, os outros 7 versos podem ser vistos como fragmentos de momentos distintos da infância do eu lírico. É um texto totalmente episódico, que demonstra o quanto a poesia que parte da memória - numa espécie de mimese da lembrança - pode ter de “desbaratada”. Aqui o poeta fotógrafo se anuncia e parece mostrar um álbum em que há instantâneos de momentos distintos de sua vida, cada passagem sugerindo uma lembrança ordinária do ponto de vista da grandiloquência épica, mas significativa do ponto de vista da narrativa subjetiva.

Este poema não é o único com essas características, a unidade subsequente, “Crônica do Largo do Chafariz” possui uma série de semelhanças com “Infância”, uma das diferenças mais notáveis entre eles é que naquele poema há uma circunscrição espacial mais restrita e centralizadora, o próprio Largo do Chafariz. Mas a sequência descritiva também é feita como espécies de *flashes* nos quais se sobressaem as atividades exercidas ao redor do largo, inclusive as atividades não-humanas: “Um chafariz resseco bota grama pela boca./ Líquenes comem sapatos.” ou “Galinhas ciscam na porta do armazem”. Além dessa visão “ativa”, há alguns juízos sobre O Largo que bem define a característica da região, como no

antepenúltimo e penúltimo verso: “Sossego.../ O Largo do Chafariz boceja.”. Podemos perceber aqui ecos do livro *Alguma poesia*, de Drummond (1930), principalmente do poema “Cidadezinha qualquer” e sente-se quase a vontade de concluir o texto de Manoel de Barros com o verso: “Eta vida besta, meu Deus”.

Os escritos de Barros também são descrições de costumes, como nas unidades poéticas “Infância” e “Crônica do Largo do Chafariz” respectivamente transcrito e referenciado acima. Mas os melhores textos destes livros iniciais de Barros são aqueles que unem a lembrança, ou a “membrança” com considerações acerca do fazer poético.

#### ZONA HERMÉTICA

De repente, intrometem-se uns nacos de sonhos;  
 Uma lembrança de mil novecentos e onze;  
 Um rosto de moça cuspidos num capim de borco;  
 Um cheiro de magnólias secas. O poeta  
 Procura compor esse inconsútil jorro;  
 Arrumá-lo num poema; e o faz. E ao cabo  
 Reluz com a sua obra. Que aconteceu? Isto:  
 O homem não se desvendou, nem foi atingido:  
 Na zona onde repousa em limos  
 Aquele rosto cuspidos e aquele  
 Seco perfume de magnólias,  
 Fez-se silêncio branco... E, aquele  
 Que não morou nunca em seus próprios abismos  
 Nem andou em promiscuidade com os seus fantasmas  
 Não foi marcado. Não será marcado. Nunca será exposto  
 Às fraquezas, ao desalento, ao amor, ao poema. (BARROS, 1992, p. 111-112)

Neste texto também há a justaposição de episódios, como fica exemplificado no terceiro e quarto versos. Percebe-se que já no primeiro verso a atividade memorialista é enunciada como uma intromissão, como algo que acomete mesmo sem, necessariamente, ser desejada. As lembranças são apresentadas explicitamente como matéria poética, o escritor procura alinhar o “jorro inconsútil” das lembranças. Aliás, o termo lembrança e a marcação temporal exata evidenciam a possibilidade de articular memórias alheias, a memória de episódios, a memória ilimitada da tradição familiar, comunitária, da tradição cultural, como fica evidente nesse livro que faz referência a tantas outras formas composicionais, algumas delas antiquíssimas. Ora, a lembrança a que Manoel de Barros se refere é datada de 1911, provavelmente um caso de família, como aquele da narrativa do poema Lembranças anteriormente transcrito, que relata os disparos do avô por conta das palavras e da presença do “forasteiro”. Esta capacidade

expansiva da memória enriquece em muito as possibilidades compositivas porque o artista não trabalha apenas com estímulos restritos a sua vivência, mas tenta compor o jorro de tudo aquilo que o afeta, inclusive experiências alheias.

Este escrito de Barros é um verdadeiro tratado de poesia. Mais precisamente da sua obra e da poesia moderna. Não há ilusões de que a arte sirva como panacéia para os problemas do mundo ou para qualquer coisa que soe positivamente. Mais uma vez, há a indicação de que “não há chegada”. O poeta é caracterizado como o que sente o que há de insondável nas coisas e como aquele que, mesmo tendo a consciência de que o arcano permanecerá como tal, não consegue deixar de se expressar e de tentar arranjar, de forma mais ou menos inteligível, a fluidez violenta das coisas que o atingem e o arrebatam. O eu lírico afirma que o que acontece (quando da articulação de todas as impressões, sensações e jorro da memória e/ou das imagens que o assaltam) é uma fulguração que atinge somente o poeta e, pode-se concluir, aqueles que sentem a força da poesia. Este texto é extremamente melancólico. É uma espécie de afirmação sobre o alcance restrito da literatura e afirma a impossibilidade de ultrapassar o sem sentido das coisas. Esta perspectiva rude evidencia o peremptório sobre a imutabilidade das coisas consumadas. Invertendo a ordem dos versos, podemos afirmar que: “Aquele rosto cuspidor e aquele/ Seco perfume de magnólias/ Na zona onde repousa em limos;” não pôde e nem pode servir como instrumento exemplar de nada, não pôde servir para desvendar o homem e tampouco para atingi-lo. A poesia é implicitamente categorizada neste texto como um inutensílio, uma linguagem hermética, tão hermética como de certa forma são herméticas as lembranças pessoais, tão inatingível como são inatingíveis as coisas relegadas ao passado, como a singularidade de uma personalidade extinta: do “rosto de moça cuspidor no capim de borco;” ou como o cheiro pretérito de “magnólias secas”. Estes versos são menos representação do real e mais expressão. Nele, Manoel de Barros elenca os elementos necessários para que alguém seja exposto e atingido por esse meio expressivo. Justamente por afirmar serem necessárias algumas “aptidões” para ser tocado, portanto, a recepção apreciativa artística é vislumbrada como um privilégio para iniciados e ou sensíveis. Para aqueles que possuem os “dotes” necessários à compreensão do que há de angustiante na atividade com/sobre/na palavra. Os últimos cinco versos salientam esses pré-requisitos: “E, aquele/ Que não morou

nunca em seus próprios abismos/ Nem andou em promiscuidade com os seus fantasmas/ Não foi marcado. Não será marcado. Nunca será exposto/ Às fraquezas, ao desalento, ao amor, ao poema.”. Para o eu lírico, estas são as condições para que alguém seja atingido pela arte.

Abaixo transcrevo outro poema importante no sentido de evidenciar o fazer artístico como acúmulo, como atividade metapoética - no caso de Barros - e como positividade expressiva e não finalista (porque não há um ponto de chegada). “Na rua Mário de Andrade” também evidencia a composição narrativa que parte do olhar e da atividade contemplativa peripatética, quando a musa não é instada pela “violência” das lembranças, o eu lírico encontra os elementos que o enlevam e o levam à poesia na observação das ações corriqueiras.

#### NA RUA MÁRIO DE ANDRADE

Na rua Mário de Andrade  
vou andar –  
por ter sido Tarumã  
e hoje ser Mário de Andrade  
Ainda não sei onde é  
mas vou procurar -  
na rua Mário de Andrade  
vou Andar...

Vou ir com Macunaíma  
rente às paredes  
vou ir com Mário de Andrade

Ele, Mário, me diz: é preciso  
flanar...  
Eu digo a ele – ó Mário,  
era o que eu ia te falar

É preciso flanar pelas ruas  
\_ Os passos levando sempre  
para nenhum lugar  
E Mário me diz: - Poeta,  
Nenhum lugar é o melhor  
lugar de um poeta chegar

Não há que ter nem início  
nem fim  
essa antiga rua Tarumã (BARROS, 1992, p. 112-116)

Este é um fragmento do poema. Nele percebe-se um diálogo de dois escritores, um diálogo imaginário que serve para demonstrar os vários pontos concordes entre a literatura de Manoel de Barros e Mário de Andrade. Uma das

consonâncias é a própria matéria textual suscitada pela observação. A poesia de ambos nutre-se, dentre outras coisas, da observação profunda dos fatos prosaicos. De uma perspectiva que não se limita apenas à descrição superficial da paisagem ou das especificidades espaciais dos lugares vistos. O observar de ambos ultrapassa esse âmbito e atinge a zona de relacionamentos humanos, embebem-se na tradição popular e narram inclusive a modificação e o arrefecimento das tradições.

A rua, neste poema, importa na sua concretude física, mas importa, principalmente, na sua sugestividade metafórica: a rua é caminho, traçado, itinerário, é trilha. Exatamente por ser metáfora do caminho criativo, afirma-se sobre ela que não pode ter fim. É a mesma perspectiva apontada em vários dos metapoemas deste livro de Barros porque o 'infinito' também é indeterminado, como o aparentemente absoluto 'tudo' e 'nada'. A linguagem poética é vislumbrada como processo e esta concepção é concorde com a própria perspectiva da arte enquanto acúmulo.

A condição de *flâneur*, condição imortalizada por Baudelaire e tida como atividade nuclear do escritor moderno é aceita e adotada por Mário e Barros. A aura poética caída na lama urbana das ruas está impregnada de sujeira e já faz parte da tradição encará-la com tal nódoa. O artista, ao expor o universo referencial de seus escritos, aponta para essa com/formação.

Outra vez, o Mário citado é o autor da personagem e da obra Macunaíma. Outra aproximação, outra coincidência, há muitos pontos de contato entre Macunaíma e a personagem principal de Barros nestes primeiros livros do autor pantaneiro. Cabeludinho, esta espécie de alter ego do autor, é um sujeito que se autoproclama bugre; e, também como Macunaíma - se bem que em uma outra gradação – é um desadaptado e é uma personagem que procura narrar uma saga e manter viva uma tradição pela narrativa, embora o enunciado da não finalidade artística já aponte para a impossibilidade exemplar da narrativa e fica ressoando a máxima enunciada nos versos: “nenhum lugar é o melhor/ lugar de um poeta chegar”. Assim, o índio metamorfoseado Macunaíma mantém relação com o bugre civilizado Cabeludinho, um é filho do não-lugar, “no fundo do mato virgem” outro é oriundo de um lugar considerado “lacuna de gente”. Ambos são caracterizados pelos

seus abismos, suas faltas e seus desejos, ambos andarilhos e narradores que não conseguem enxergar um fim para a vereda narrativa e, metonimicamente, literária.

Nos três livros iniciais de Barros, explícita ou implicitamente, a personagem Cabeludinho conduz a narrativa, ainda que seja nomeado apenas em *Poemas concebidos sem pecado*. Este narrador autobiográfico “convive” com uma série de outras personagens arquetípicas de Barros, personagens que procuram efetivar aquilo que é anunciado em um de seus textos do livro *Poesias*, na longa composição “A voz de meu pai”. Este poema também denuncia o atordoamento da busca pela dicção e a insatisfação com o próprio cantar que procura evoluir para uma escrita mais sintética<sup>54</sup>.

(...) Estou só.

Estou simples.

Não como essa poderosa voz da terra com que me está  
chamando, pai –

Porque as cores se misturam em teu filho ainda  
E a nudez e o despojamento não se fizeram em seu  
canto; mas, simples

Por só acreditar que com meus passos incertos eu  
governo a manhã.

Feito os bandos de andorinha nas frondes do ingazeiro. (BARROS, 1992, p. 107)

Percebe-se aqui - no diálogo com seu pai (outro diálogo imaginado) - a intenção de Manoel de Barros. Ele declara querer chegar: ao nível da “nudez e do despojamento”. A uma escrita monotônica, onde não seja mais possível distinguir as cores que “ainda se misturam”, uma arte econômica. O poeta se autoafirma como sujeito simples. Caracteriza-se assim e crê que com seus “passos incertos” governa a manhã. E assim procura compor o caminho das fontes, da idade matutina: metáforas que podem ser entendidas como sua busca pelos caminhos primevos da palavra, ou seja, o seu grau zero. Mas, como comprova a concepção contida neste livro, de poesia enquanto legado, tal busca esbarrará sempre na não chegada a este grau sugestionado. Como informa Leyla Perrone-Moisés: “as palavras estão todas ocupadas”. (PERRONE-MOISÉS, 1978, P. 60). Ainda que seja possível deduzir a existência de um tempo inaugural da linguagem e dos sentidos.

Assim, mais uma vez, evidencia-se a metáfora do caminho, do itinerário e, uma vez mais, enfatiza o drama da caminhada: “por só acreditar que com meus

<sup>54</sup> Escrita que se torna notável a partir do quarto livro do autor.

passos incertos eu governo a manhã”. O adjetivo ‘incerto’ demonstra a insegurança da procura. No entanto é uma sensação *sui generis*, por se tratar da insegurança de quem governa, de quem controla. Controle este, o poeta faz questão de frisar, que não pode ser encarado como domínio de um reino concreto, mas sim como controle simbólico da procura, percebe-se no último verso - pela comparação com os pássaros - que o poeta busca fornecer elementos a fim de que o leitor não tome esse governo no sentido positivo que ultrapasse os limites da vontade e da literatura e que, portanto, carece de real efetivação.

Nos dois últimos poemas do livro: “Continho à maneira de Katharine Mansfield” e “Encontro de Pedro com o nojo” temos uma evidenciação concreta da fusão de gêneros em Barros. Sabe-se que a “impureza” dos gêneros é a tônica da literatura moderna. Embora estudiosos apontem essa prática de hibridismo nos textos clássicos, cuja preocupação maior com os elementos “apropriados” à literatura, via de regra, parecia impedir a mescla ou a invasão de um estilo “inadequado” ao corpo de determinado gênero textual.

Os dois últimos textos de seu livro são contos com forte apelo lírico e com carga poética evidente. O autor expressa no primeiro escrito referido, já no título, a filiação de sua composição à prosa e à exercitação literária. Neste trabalho Barros está ainda mais próximo de Mário Quintana e seu poema à maneira de Dirceu. Isto porque o poeta pantaneiro se vale de vários elementos imitativos do estilo da escritora neozelandesa, inclusive alguns recursos surrealistas.

#### CONTINHO À MANEIRA DE KATHARINE MANSFIELD

Perdera mais aquele seu dia encantador que, bem  
usado, poderia, quem sabe? transformar-se em alguma coisa  
útil ou de cristal.  
Perdera-o entre sonhos e perguntas.  
E agora a noite era dos sapos.  
E sua boca cheia quase foi entrando para o reino  
Vegetal, escorrendo seiva  
E entoando sumarentos beijos. Ela desconfiava.  
Os ramos sempre tratavam de adormecer os seus  
pássaros, friorentos, agasalhando-os.  
Dava vontade de saltar pelos muros do quintal onde  
estava  
Ganhar a rua e errar pelos cantos, entre pessoas...  
Os braços crescendo, espalhando-se, lavavam-na toda  
de enormes silêncios.  
Seus pés na areia fofa dormiriam... Como raízes?  
Sombras acordavam nas trepadeiras.  
Se os pensamentos tivessem voz despertariam com



certeza os galos empoleirados nas cercas  
 E as borboletas no pé de tamarindo, e todos os  
 patinhos que estavam dormindo debaixo das árvores.  
 Lúcia passeia amorosamente seus dedos pelos troncos  
 revelhos, - e sobe.  
 Agora seu quarto parece impregnar-se de um cheiro  
 bom de mato... (BARROS, 1992, p. 116)

Este conto possui várias semelhanças com o subsequente “Encontro de Pedro com o nojo”, último escrito do livro. Manoel de Barros “imita” Katherine Mansfield, e o faz evidenciando pontos de contato entre suas escritas. Percebe-se no conto acima a predominância da incerteza, da angústia e do desejo contido, um desejo ambíguo que ora se expressa na vontade de irmanar-se com as pessoas: “ganhar a rua e errar pelos cantos, entre pessoas...” e na aspiração de gastar o tempo com algo útil.

O escrito é baseado na sensação comum (devido ao julgo de um pragmatismo patológico) que o homem contemporâneo ocidental tem de que perde seu tempo. Há neste conto a mesma ideia expressa na narrativa que se segue “a inércia me devora”. Há o mesmo sentido de anulação. As dúvidas são uma constante, e sobre a personagem nada é dito de definidor. A não ser um nome, Lúcia é uma espécie de pária, uma espécie de pessoa isolada, acrisolada pelos seus desejos e amarrada pela sua inércia: “Perdera mais aquele dia”. O conto é uma espécie de narrativa sobre o desespero mudo: “Se os pensamentos tivessem voz despertariam com/ certeza os galos empoleirados na cerca”.

Esta personagem, inspirada nos escritos de Mansfield, e a personagem Pedro, de seu último poema do livro, são excelentes representantes dos tipos de criaturas que permeiam a obra de Barros. As personagens do autor pantaneiro são apresentadas de várias formas, grande parte delas aparece como autômatos, sem que haja a evidenciação de suas vontades profundas. A maioria são párias, são sujeitos desacontecidos, são arquétipos construídos e apresentados pelo poeta, sujeitos que não se comunicam, são crivados pela mudez. São seres solitários que sentem desejo de aderirem às coisas por um processo simbiótico e, no caso destas duas últimas personagens, parecem protótipos introdutórios dos que se seguirão na sua poesia. São seres que aspiram à junção com os entes animados e não-animados da natureza: Lúcia e sua aproximação do reino vegetal: “Sua boca cheia quase foi entrando para o reino vegetal”, e sobre Pedro é dito: “Pensou em plantar uma árvore. Em pensamento/ viu-se desmembrado, seu corpo espalhado nos

pedaços de um espelho.” (p. 117) ou “Uma funda sensação de pertencer às coisas mudas, como a folha que/ pertence à árvore, invadiu-o”. (p. 118)

Estas personagens de Barros evidenciam o caos de um mundo despido de relações humanas louváveis. Isto fica patente porque as criaturas mudas só têm de seu o desejo, e ainda assim, carente de lucidez definitiva que o torne coerente e passível de realização. Além disso, percebe-se uma funda sensação de sujeira e de solidão na personagem Pedro. Dele se pode afirmar que não consegue manter um relacionamento: “Ó propício frio das sombras! Entra Esmeralda/ autêntica com sol nas carnes e nas palavras./ Pedro retorce,/ quebra Esmeralda nos braços, baba-a toda e a engole.”. (p. 118)

O título de seu último poema é muito significativo, e seus últimos versos também, marcado que são pela indagação que, aparecendo no penúltimo verso do livro, investe na suspensão de todo o enunciado. Enunciado que por si só é hesitante. “Pedro entra em seu quarto./ Está perfeito e pobre./ Poderemos sequer fazer uma ideia de que resultará do encontro de um homem com o nojo?/ Agora Pedro está dormindo.” (p. 120)

O questionamento do penúltimo verso é endereçado ao leitor, a ninguém, é meramente retórico? não se sabe! O que há de evidente no poema é sua circularidade em torno de aspectos individuais dramáticos e angustiantes. O encerramento do homem em seu mundo fechado e abismal, de individualismo e reclusão. O início dos dois poemas (Continho à maneira de Katharine Mansfield e Encontro de Pedro com o nojo) desvela a solidão dos espaços privados e fechados, os dois poemas iniciam-se no quarto e o último citado também termina neste cômodo. De “Encontro de Pedro com o nojo” pode-se dizer que não aponta para nenhuma saída entusiasmante, o próprio termo ‘nojo’, apesar da sua polissemia, não carrega nenhuma acepção branda. Esta palavra pode significar tanto tédio ou aborrecimento; repugnância ou náusea e luto. Todas estas palavras parecem adequadas a este poema e justamente porque nenhuma delas cativa e ou tranquiliza a alma de quem as leem.

Neste livro há um movimento oposto ao do livro *Face imóvel*: no segundo livro de Barros, a predominância dos poemas tétricos cede lugar, no final do livro, a uma espécie de abrandamento compositivo. Lá, os poemas autobiográficos, concentrados no final, parecem amenizar o seu impacto tenebroso. O livro *Poesias*,

no qual inicialmente predomina um cantar compilativo, quase laudatório da tradição literária ocidental, encerra-se de forma áspera, quase severa. Este livro também gera o impacto da mudança de “andamento” poético e, esta mudança evidencia o cantar dos seres inseridos em “um mundo caduco” e melancólico.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar a poesia de Barros sob a luz de seus elementos homogêneos e de seu projeto literário, vislumbrando-a como perseguição de uma dicção poética, permite estabelecer algumas considerações sobre sua escrita, além de apontar alguns problemas concernentes à escritura artística metaliterária e à crítica. Como foi afirmado no início desta análise, embora considere principalmente os três primeiros livros do autor, não me baseei apenas neles neste trabalho, mas, em grande parte da produção do poeta, ainda que os demais livros de sua numerosa obra tenham servido mais como uma espécie de norte e horizonte vislumbrado pelas suas nuances sutis. Considerando o período em que Manoel de Barros iniciou suas atividades poéticas e o ano de lançamento de seu último livro (2007), chega-se ao montante considerável de sete décadas de trabalho literário intenso. Levando em conta todas as transformações pelas quais passou a literatura brasileira nestas décadas, se torna ainda mais surpreendente pensar na constância compositiva da poesia aqui estudada.

Há inúmeras questões que o tipo de leitura encetada neste trabalho levanta, algumas delas dilemáticas e representativas de tensões difíceis de resolver. Uma delas é sobre a escrita a partir da experiência. Qual experiência é narrada em Barros? É certo que o poeta se vale, numa atitude tipicamente modernista, da riqueza popular: da fala, dos ditos, das lendas, dos mitos, dos estereótipos, etc. Mas, por si só, isso não quer dizer que a narração dessas experiências prova que a riqueza popular e autóctone brasileira tenham “sobrevivido” imperturbadas no Brasil. A leitura de Benjamin sobre o arrefecimento da experiência narrável aponta para outra direção, e a poesia de Barros e de outros escritores brasileiros corrobora as conclusões benjaminianas acerca da atividade narrativa. A única diferença reside, obviamente, na forma como essa evidência é expressa. O arrefecimento experiencial fica patente quando o poeta tenta compor as impressões que o acometem e fica evidente, também, na própria característica de sua escrita, que procura mitificar os elementos abandonados e os distantes. Além disso, o poeta trata com um viés poeticamente positivo (porque literariamente produtor) a fragilidade comunicativa da condição humana moderna.

Da sugestiva auto-aproximação de Barros com a obra *Macunaíma*, muitas lições interessantes podem ser tiradas. Uma delas é o que há de explicitação no livro de Mário de Andrade da decadência narrativa (enquanto atividade exemplar e dialógica) e do caráter agônico da experiência. *Macunaíma* é vislumbrado como uma espécie de paideuma modernista no Brasil. Esta obra é recorrentemente referenciada e reverenciada como compilação da riqueza genética de nossa cultura (e de fato o é). No entanto, as leituras do romance/rapsódia passam ao largo de um aspecto importantíssimo da obra e que diz respeito à principal característica do herói sem nenhum caráter: Macunaíma é um “herói que procura”. A busca pela muiiraquitã é uma busca simbólica pela memória, pelo seu manutenção. E o herói falha nessa busca. O final de *Macunaíma* é um dos mais melancólicos da história da literatura brasileira e evidencia a falência de um projeto. A frustração de uma busca e a solidão do protagonista. O herói passa todo o tempo procurando narrar suas histórias e não é ouvido. Suas histórias não calam no outro. *Macunaíma*, apesar de vista como obra evidenciadora de que o nosso legado cultural possui um lastro genético firme, arraigado na cultura popular e mestiça, na verdade demonstra o quanto a inteligibilidade narrativa (por conta da inapelável passagem do tempo) e a capacidade comunicativa estão decaindo.

Esta característica de *Macunaíma* também está presente no autor pantaneiro, ainda que em outro tom. Manoel de Barros constrói uma obra em que as personagens isoladas, que vivem numa espécie de simbiose com os elementos, são descritas, na grande maioria das vezes, de maneira que provocam simpatia nos leitores. Mas os dramas dessas existências “desgarradas” e aparentemente a-históricas, subjazem a esse efeito simpático e não podem ser apagados por ele. A própria história autobiográfica do afastamento e procura por um outro registro cultural, mais próximo aos padrões civilizacionais “europeus”, denota uma espécie de desenraizamento, de mudança que não é apenas mudança territorial, mas mudança cultural profunda. Se *Macunaíma* é o herói que tentou se adaptar à “sociedade da máquina” e falhou (apesar de, por meio de um processo mágico/simbólico conseguir tomar o aspecto físico daqueles aos quais se misturou), Cabeludinho, a personagem autobiográfica de Barros, é o mestiço declarado, o bugre. E como todo mestiço, comumente e pejorativamente considerado - numa sociedade extremamente preconceituosa como a brasileira - etnicamente “impuro”.

O que Barros faz, cada vez mais na sua obra, é investir numa escrita mítica. Positiva na simbiose dos seres com as coisas, na amalgamação dos seus seres desacontecidos, dos seus párias, com os objetos dispensados pela sociedade consumista: os detritos, o lixo, os lugares ermos e abandonados. Este poeta investe em cantar essa espécie de “épica” rasteira dos rejeitados. A obra de Barros mostra a alienação gritante nos processos de exclusão, mutismo e solidão sociais contemporâneos. O caráter mítico da escrita barreana, muito mais do que uma atitude de ocultação e abrandamento do impacto desta condição, descortina o que há de brutal nestes processos e as abissais angústias que provocam nos sujeitos.

Assim sendo, o que fica de positivo no tipo de escrita que evidencia a busca e que não consegue apontar um ponto unívoco de sentido - embora procure compor com coerência estética uma escrita de conteúdo mitológico – é justamente a indicação das várias tensões e contradições que fustigam o sujeito contemporâneo, em específico, os sujeitos excluídos étnica e socialmente. O próprio investimento em uma escrita que se aproxima da estrutura narrativa mitológica é tensa em Barros e representa uma espécie de ambivalência, porque sua escrita mitificadora paradoxalmente desvela o mundo despovoado de mitos. Isso porque os mitos ou, de uma certa forma, os pseudos mitos do(s) poeta(s) da lavra de Barros, carecem de um elemento fundamental ao nascimento e sobrevivência mitológicas. As criações narrativas de Barros carecem do elemento histórico da tradição. A tradição poética contemporânea é algo raso e sem fôlego (no que diz respeito à faculdade de ser permeável à realidade) e tem sua constituição numa aceitação tácita da poesia enquanto mero artifício destituída de lastro no imaginário dos leitores. As pessoas leem as obras mas sabem de antemão que a literatura fantástica, e assim pode ser classificada a literatura de Barros, é um artifício que pode desvelar e metaforizar muitas situações degradantes e que, por isso mesmo, tem força crítica. Mas, sabe-se também que qualquer tentativa de instituição mitológica contemporânea, jamais poderá ultrapassar uma atitude estilística e artificial.

Outra das tensões acima referidas diz respeito à própria representação da incapacidade de representar. Isto fica evidente pela constante busca percebida na poesia de Barros. Na procura definidora que não culmina em nenhum conceito positivo, a não ser o estético e o mítico. A carga de ambiguidade e indefinição na poesia de Barros é significativa desta tensão. As várias personagens de Barros, das

quais a personagem Pedro (analisada neste trabalho) é uma representante, demonstram a afasia, a incomunicabilidade, o vazio e a indigência. Demonstra ainda, a ausência da capacidade de se definir e de se autodefinir, patentes nas personagens apresentadas. O silêncio que paira e pesa sobre elas evidencia outra característica moderna apontada por Benjamin, aquela relativa à impossibilidade de dar conselhos.

“dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). (BENJAMIN, 1985, p. 200)

Essa desorientação narrativa demonstra a decadência do caráter exemplar das histórias e demonstra a não integridade do herói. Mais uma vez Macunaíma e as personagens de Barros são privilegiados para se entender essa incompletude. Macunaíma é o protagonista que termina literalmente mutilado. As personagens de Barros são repletas de deficiências: a mudez é apenas uma delas. Mais uma vez, o exemplo da personagem barreana Pedro: “Pensou em plantar uma árvore. Em pensamento/ viu-se desmembrado, seu corpo espalhado nos pedaços de um espelho.” (BARROS, 1992, p. 117)

Por mais aparentemente hermética e a-histórica que possa parecer em alguns momentos, a poesia de Barros evidencia as tensões e contradições modernas, bem como o caráter irresoluto delas. Da problemática contemporânea esboçada em seus poemas fica evidente uma espécie de absolutismo do relativismo evidenciador da “verdade” de que não existem verdades. A poesia de Barros é des/encantada e aponta para uma beleza que não é beleza. O poeta arranca essas “belezas” encalacradas no íntimo das coisas e dos sujeitos degradados, mas elas de fato não existem, só o artificialismo e a potencialidade da poesia conseguem tal façanha desfiguradora. Pode-se perceber que mesmo os adjetivos utilizados para definir sua poesia tendem a ser contraditórios e pouco inequívocos. Sua poesia é des/encantada, utiliza as coisas pequenas como matéria e as canta. Mas a definição dos seres e coisas por Barros poetizados são definições que não negam a

degradação, a pobreza, o feio, a pequenez e a solidão. O que Barros faz é apontar a negatividade inerente às coisas.

É claro que há aspectos positivos em sua poesia, embora também eles, em grande parte dos poemas, possam ser lidos pelos seus contrários; a própria estrutura mítica de seus escritos aponta para isso: o mito no período sem Deus. A visada cosmológica de alguns de seus poemas pode ser lida como cantos laudatórios da renovação, da fecundação, do reboto. Os seres e as coisas des/acontecidas estão integradas. Mas ainda aí, e principalmente aí, o poeta não pode ser categórico, e este cantar aparentemente afirmativo não prescinde da incerteza, justamente porque margeia as questões conjecturais do mistério, do absoluto, do início e do fim. É principalmente nessas passagens, observando o sentido macro de sua obra, que podemos perceber que sua poesia mais investe na dúvida: “De tudo haveria de ficar para nós um sentimento/ longínquo/ de coisa esquecida na terra - / Como um lápis numa península.” (BARROS, 2006, p. 17) ou o já citado poema “Encontro de Pedro com o nojo”: “Uma funda sensação de pertencer às coisas mudas, como a folha que/ pertence à árvore, invadiu-o”. (BARROS, 1992, p. 118).

A integração com a vivificação natural é apresentada em íntima relação com a putrefação, com a inércia. A vivificação em Barros é um processo deduzido da morte (outro paradoxo). A “ressurreição” em Barros, o pertencer às coisas, não abrandando o travo do sentimento de finitude.

A poesia de Barros é histórica e representativa da condição humana. O seu cantar as coisas e os sujeitos amalgamados com a natureza e seu mutismo narra a saga do homem abandonado à própria sorte e incapaz de se narrar. A poesia de Barros é lúdica, é bem-humorada, é hermética, e é, também, capaz de fotografar o abstrato, inclusive o abstrato dos sentimentos, e transmiti-lo na concretude algo violenta da imagem. Nesta imagem frequentemente aparece o homem bárbaro contemporâneo envolto em solidão e miséria. Esta é uma das facetas de sua poesia, a faceta mimética (ainda que altamente metafórica) simbólica/realista; duramente realista: da contingência moderna do homem que se vê e se sente, mas não consegue narrar a fundo o que vê e sente porque é incapaz de se perceber com perspicácia.



O mito Macunaíma termina com a fuga simbólica para o céu, para o pretenso lugar da concreção dos desejos. No desfecho do romance/rapsódia homônimo fica evidente a sugestão da morte e a obra de Mário de Andrade parece integralmente encerrada. Em Manoel de Barros, o mito continua produtor, circular e produtor. Mas, assim como em Mário, um dos “sentidos” que produz é a evidência do desejo reprimido de completude. Aos heróis ordinários e andarilhos de Barros parece não restar outra alternativa a não ser a busca; e por isso eles procuram, procuram, procuram... Nesta busca, e através dela, o poeta tenta revelar o irrepresentável. Esta talvez seja a síntese mordaz da experiência passível de ser narrada contemporaneamente.

Mas, creio, não se deve imaginar o mundo despovoado de mitos tão somente da perspectiva apressada de decadência literária. A literatura de Barros representa a força germinativa da palavra que continua produtor e se adaptando ao solo arenoso do terreno batido da linguagem. Não se deve cair na “tentação” fácil de lamentar o mundo sem mitos e sem deuses de aceitação unânime. Os poetas criam seus próprios mitos, mesmo que sejam provisórios. E é o próprio Manoel que em um de seus textos saúda a ‘teologia do traste’. Saudando os mitos provisórios, franzinos e mofinos, a Literatura segue seu caminho que é sempre o da incessante busca. Uma busca sem mapa e sem porto. Mas nem por isso podemos classificar de trágica sua trajetória. Contemporaneamente temos que aceitar os mitos parcos, as mitologias fragmentadas, as verdades do senso-comum, sempre com vê minúsculo. E render louvores aos deuses provisórios.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Experiência e comunicação artística*. Lisboa: Edições 70, 2003.
- ALENCAR, José. *Iracema (Lenda do Ceará)*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- ALVES, Rogério Eduardo. *Manoel de Barros, o poeta fazendeiro*. São Paulo: 2005.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. 1 ed. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. 11 ed. São Paulo: Martins, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Poesias completas; edição crítica de Diléa Zanotto Manfio*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão – poesia quase toda*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Poemas concebidos sem pecado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana. *Entre a magia da voz e a artesanaria da letra: o sagrado em Manoel de Barros e Mia Couto*. São Paulo: 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas Vol. 1*. Brasiliense, 1985.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- Bíblia Sagrada – Edição pastoral*. São Paulo: Paulus, 1990.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade – lembranças de velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAMPOS, Maria Cristina de Aguiar. *Manoel de Barros: o demiurgo das terras encharcadas – Educação pela vivência do chão*. São Paulo [s.n.], 2007.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. 3 ed. São Paulo: Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. *Ficção e confissão. Ensaio sobre Graciliano Ramos*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: Estudos de teoria e história literária*. 2 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

\_\_\_\_\_. *Na sala de aula – Caderno de análise literária*. 8 ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.

CARPINEJAR, Fabrício. *Teologia do traste: a poesia do excesso de Manoel de Barros*. Porto Alegre: 2001.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

CURY, Maria Zilda Ferreira; WALTY, Ivete Lara Camargos. *Metalinguagem*. Disponível em <http://www2.fcsb.unl.pt/edtl/verbetes/M/metalinguagem.htm>. Acesso em: 13/11/2009.

Elliot, T.S. *A essência da poesia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: problemas atuais e suas fontes*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GALHARTE. Julio Augusto Xavier. *Despalavras de efeito: Os silêncios na obra de Manoel de Barros*. São Paulo: 2007.

GONZAGA, Tomás Antônio, *Marília de Dirceu*. 2 ed. Lisboa: Sá da Costa, 1980.

GRACIA-RODRIGUES, Kelcilene. *De corixos e de veredas – a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa*. Araraquara – SP: 2006.

HAMBURGER, Michel. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2005.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5 ed. Campinas SP: Editora da Unicamp, 2003.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico. De Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

- LINHARES, Andrea Regina Fernandes. *Memórias inventadas: figurações do sujeito na escrita autobiográfica de Manoel de Barros*. Rio Grande – RS: 2006.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimesis: ensaios sobre lírica*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 4 ed. São Paulo: Cultrix, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário de termos literários*. 3 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- QUINTANA, Mário. *Baú de espantos*. 8 ed. São Paulo: Globo, 2001).
- RODRIGUES, Paulo Morgado. *Manoel de Barros. Confluência entre poesia e crônica*. São Paulo: 2007.
- RODRIGUES, Ricardo Alexandre. *A poética da desutilidade – um passeio pela poesia de Manoel de Barros*. Rio de Janeiro: 2006.
- RUSSEF, Ivan; MARINHO, Marcelo; SANTOS, P.S.N. *Ensaio farpados – arte e cultura no pantanal e no cerrado*. 2 ed. Campo Grande: Letra Livre/UCDB, 2004.
- SANCHES NETO, Miguel. *Achados do chão*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A repetição de si mesmo*. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/disseram12.html> Acessado em: 08/10/2007.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SILVA, Vítor Manoel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 8 ed. Coimbra: Almedina, 2009.
- SPINA, Spina. *A lírica trovadoresca*. 2 ed. Rio de Janeiro: Grifo; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1972.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: GB, 1972.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.